دريد ونهاد

بشار إبراهيم



الفن السابع 139

دريد ونهاد

بشــار إبراهيــم

دريد ونهاد

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

الفن السابع ١٣٩

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

دريد ونهاد / بشار إبراهيم .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ٢٣٢ ص؛ ٢٤ سم.
(الفن السابع ؛ ١٣٩).

١- ٩٢٧ إ ب ر د ٢- ٧٩١,٤٣ إ ب ر د
٣- العنوان ٤- إبراهيم ٥- السلسلة
مكتبة الأسد

توطئة

في تكريم الفنانين دريد لحام ونهاد قلعي، توطّد المؤسسة العامة للسينما عميقاً نيتها بإجراء تلك المصالحة التاريخية فيما بين سينما القطاع العام، وسينما القطاع الخاص، بعد عقود من حالة من البرودة، إن لم نقل الجفاء أو الخصام، تلك الحالة التي تجلّت على الأقل من خلال عدم تعامل المؤسسة العامة للسينما مع هذين الفنانين الكبيرين، في أيٍّ من أفلامها، حتى اليوم.

وفي وقت لا يحقُّ لأحد الحديث باسم المؤسسة العامة للسينما، إلا إدارتها، يمكننا الانتباه إلى عنايتها بإعادة الاعتبار لسينما القطاع الخاص، وكبار نجومها، والعمل على تشجيعها لولادة متجددة، انطلاقاً من القناعة الراسخة بأن السينما السورية ينبغي لها أن تقوم على قائمتين: أولاهما سينما القطاع العام، وثانيهما سينما القطاع الخاص، كل منهما معاً، بما تمتلك من سمات ومميزات وإمكانيات، لا يستطيع الآخر القيام بها.

وفي الإطار ذاته، تأتي دعوة الفنان الكبير دريد لحام لتحقيق فيلمه القادم بإنتاج المؤسسة العامة للسينما، وهي بادرة فريدة من نوعها، تأتي استكمالاً للخطوات المتتالية التي تقوم بها المؤسسة لتطوير حال السينما السورية، تلك الخطوات التي بدأت منذ التخلص من «قانون حصر الاستيراد»، الذي اعتبره الكثيرون السبب في تردّي حال السينما السورية، إنتاجاً، وتسويقاً وتوزيعاً، وعلى مستوى العروض والصالات، كما جرى الحرص على إصدار ما يمكن من تشريعات قانونية وإدارية تسمح للمنتجين السوريين، وأصحاب الصالات، بالعودة إلى سوق الانتاج والعرض السينمائي في سورية.

العناية بترسيخ هذا المنهج، كان من تفاصيله أيضاً، إصدار كتاب «سينما القطاع الخاص في سورية»، الذي يمكن القول بشجاعة إنه محاولة أولى، غير مسبوقة، بما اشتمل عليه من توثيق وتحقيق وتدقيق والتأمل النقدي في المنتوج السينمائي للقطاع الخاص، منذ أن أسس لعلاقة مع الجمهور، وتواتر في الإنتاج والعروض السينمائية، أي منذ العام ١٩٦٤، بفيلم «عقد اللولو»، وحتى السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين، تضمن ذلك رؤية الشروط التاريخية الثقافية السياسية الاجتماعية التي رافقت هذه المسيرة، والمؤثرات المتبادلة، مع الانتهاء إلى دعوة صريحة لقيام سينما القطاع الخاص، مرة أخرى، من جديد، مستفيدة من التجربة السابقة، آخذة بعين الاعتبار جملة التحولات والمتغيرات التي جرت في نهر السنوات الأربعين التي مضت.

وعلى هذا النحو، يمكننا القول إن كتاب «دريد ونهاد»، هذا، وإن جاء متوافقاً مع قرار المؤسسة العامة للسينما بتكريم هذين الفنانين الكبيرين، فإنما هو في الوقت نفسه يتكامل مع كتاب «سينما القطاع الخاص في سورية»، ويسلِّط الضوء مقترباً من التجربة الحياتية الإنسانية، والتجربة الفنية الإبداعية، ويقدم قولاً في أعظم ثنائية فنية عرفها العالم العربي في القرن العشرين، ومطالع القرن الواحد والعشرين؛ تلك الثنائية التي ما زالت نابضة حية، تُستعاد في كل حين، ومناسبة، على الرغم من قصر عمرها، إذ لم تتجاوز ١٦ سنة، فقط، من العمل المشترك، وكذلك على الرغم من مرور قرابة ثلاثين سنة على توقُّفها، بسبب المصيبة المبكرة التي أصابت الفنان نهاد قلعي، عام ١٩٧٦، وعطَّلت الكثير من إمكانياته الصحية الجسدية، وجعلت الفنان دريد لحام، منذ ذاك الوقت، يبحث عن خيارات فنية أخرى، سواء منفرداً أو بالتعاون مع الشاعر والمسرحي محمد الماغوط، محكوماً بمقولة إن الحياة تستمر، حتى وإن كانت تستمر على وجع، ومن ألم وفراق!..

يأتي هذان الكتابان: «سينما القطاع الخاص»، و«دريد ونهاد»، إذاً، نتاج تكليف ومتابعة مباشرة، وعناية واهتمام، من قبل الأستاذ الناقد محمد الأحمد، مدير عام المؤسسة العامة للسينما، الذي أبدى كل حرص على أن يكون الكتابان متوفرين في الوقت المناسب، وبالشكل الأنسب، بما يحقق سياسة المؤسسة العامة للسينما، وخياراتها، بصدد التعامل مع سينما القطاع الخاص، وتجربتها السالفة والراهنة، والنظر إلى توسيع آفاقها المستقبلية.

ويبقى أنني كمؤلف لهذين الكتابين، واشتغلت عليهما شوطاً من الزمن، معنيٌّ بإبداء كل معاني الشكر الجزيل له، وعبره لكل من ساهم في توفير هذه الفرصة وتشجيعها، وإيصالها إلى النور، في المؤسسة العامة للسينما، ممن كان لمتابعتهم واهتمامهم الدور المؤثر في تحقيق هذين العملين.

كما أتوجه بالشكر الجزيل للفنان الكبير دريد لحام، الذي منحني المزيد من وقته الثمين، على مدى ساعات، توزعت على أيام، وفتح لي أرشيفه الخاص، وقلبه قبل كل ذلك. والشكر الجزيل لأسرة الفنان الكبير نهاد قلعي؛ «المهندسين مها وبشار»، اللذين منحاني ثقتهما، وقالا الكثير مما يُثقل الروح، ويغمسها بالأسى. وللمخرج أنور قوادري، وحديثه المستفيض عن تجربة والده: المُنتج تحسين قوادري. ولعدد من الكتاب والنقاد والصحفيين الذين استفدت كثيراً من كتاباتهم، وحاولت الإشارة لذلك حيثما أمكن، وما أمكن.. دون أن يتحمل أحد منهم أيَّ مسؤولية عمَّا ورد في هذا الكتاب من معلومات أو أفكار أو آراء..

يبقى التنويه، أخيراً، إلى أن هذا الكتاب، والهوامش والإحالات هي جزء أساس منه، عرض أصواتاً متعددة، وقدم آراء ومواقف مختلفة، منها ما نتفق معها، ومنها غير ذلك، وهذا أمر طبيعي، على الأقل لأننا إزاء تجربة استثنائية في الحياة والفن والتاريخ؛ تجربة لا بد أن تتعدد قراءاتها، بتعدد أطرافها، وزواياها، ومراحلها، ووجهات النظر، ورؤى الناظرين فيها، والمتأملين بها..

ومن الجدير القول هنا، إن عرض هذا الصوت والرأي، أو تلك الفكرة، أو ذاك الموقف، لا يعني أبداً تبنيه تماماً، ولا رفضه كلياً، بل إنما هو في سبيل فتح الطريق للحوار والنقاش، ومساءلة تجاربنا في الحياة والفن، خاصة تلك التي ساهمت في صناعة التاريخ العام، أو التاريخ الفني، في البلد، مشعة على الجوار مؤثرة ومتأثرة.

وما تجربة «دريد ونهاد»، إلا في المقدمة من هذه التجارب.

وما هذا الكتاب، إلا تحية للفنانين الكبيرين: دريد لحام، ونهاد قلعي.

مقدمة

«نحن بحاجة لعمرين: عمر لنتعلّم فيه، وعمر لنعيش». جملة قالها الفنان نهاد قلعي، الفنان الإنسان، القادم من شتى تجارب الحياة المختلفة، والذي مرَّ على عدة مهن ووظائف، وبنى أحلاماً، وشرع آمالاً، وصال وجال، دون أن يدري أن القدر لن يفيض عليه إلا بعمر واحد فقط (١٩٢٨ - ١٩٩٣)، كان عليه أن يتعلّم ويعمل ويعيش ويتألم، فيه..

لا يمكن لأحد، بحال من الأحوال، الادّعاء أن هذا العمر (٦٥ عاماً)، كان عمراً طويلاً، أو مديداً، كما أنه لم يمكن أبداً فسحة من الزمن الهانئ الرائق، فالفنان نهاد قلعي عاش أكثر من ربع عمره الحقيقي، يعاني من المرض الذي داهمه نتاج حادث أليم، وتكاثرت عليه الأوجاع والمصائب، بل إنه لم يكن حينها قد حطَّ على شواطئ الخمسين من عمره، بعد!..

كان الفنان نهاد قلعي في الثامنة والأربعين من عمره، فقط، عندما خرَّب المرض حياته، وعطَّل الكثير من إمكانياته، وأضحى «خارج الخدمة الفنية»، وفق ما جرى!.. ومع ذلك فإن ما حققه خلال أقل من خمسين عاماً، كان قد أضحى تراثاً فنياً سورية وعربياً على السواء، وكانت قامته الفنية قد استطالت وعلت فوق الجميع، ونشأت في ظلال كتاباته وإبداعاته عشرات الشخصيات الفنية، سواء تلك التي قام بخلقها فنياً، أو تلك التي أعاد إنتاجها بشكل لم يسبقه إلي ذلك أحد، ولم يستطع أن يحذو حذوه أحد، حتى بعد قرابة ثلاثين سنة من توقفه، وصارت بمجملها جزءاً من ذاكرة ووجدان السوريين والعرب، وعموداً أساسياً من أعمدة الفن السوري، المنفتح على آفاق عربية رحبة..

* * *

«نحن بحاجة لعمرين: عمر لنتعلّم فيه، وعمر لنعيش». جملة قالها الفنان نهاد قلعي، ذات وقت. وها نحن نستمع بهدوء للفنان دريد لحام، وهو يصادق على حقيقة أنه جاء إلى الفن دون سابق دراية عميقة بملابساته، أو دراسة علمية لأصوله، أو معرفة بتفاصيله التقنية.

إنه يقول باعتراف المبدع الكبير، وتواضعه: «أنا لم أدرس الفنون، لكنني مارستها بالتجربة»، و«لم يكن لدي فكرة عن السينما.. لم أكن أعرف لماذا ينقلون الكاميرا من هنا ليضعوها هناك؟.. ولماذا عليّ أن أنظر إلى اليمين، وليس للشمال؟.. لكنني حاولت أن أتعلم». ويصف تجربته في فيلم «عقد اللولو»، قائلاً: «كان هذا أول عمل سينمائي لي.. أول مرة أقف أمام الكاميرا.. تعاملت معها ببساطة، لكن بتهيب لأني لم أرَ من قبل كاميرا سينما.. حاولت أن أتعلم». والفنان دريد لحام، الذي لم يكفّ عن القول: «حاولت أن أتعلم»، سيتحوّل إلى مدرسة خاصة في الأداء، فشل كل من حاول تقليده بالوصول إلى محاكاته، وسيغدو نموذج الكوميديا الراقية في مشرق الوطن العربي ومغربه، حتى ليقول فنان من طراز جمال سليمان: «تفتّحت عيناي على أعمال دريد ونهاد. دريد أعظم شخصية كوميدية عرفناها. تجربة دريد مع غوار، تجربة ذات مضمون. تعاطفي مع غوار أكثر من تعاطفي مع عادل إمام»[1].

دريد لحام: لعله لم يكن أول عمالقة الفن السوري، وربما لن يكون آخرهم، ولكنه دون أدنى شك أكثرهم تميزاً، وأوسعهم انتشاراً، وأعلاهم صوتاً، وأقواهم حضوراً، وأشكلهم في ميادين النقد والسياسة، وربما الفن والحياة، فبدا أنّ كلّ ما نقص عند نهاد قلعي زاد عنده، وأنّ كلّ ما نقص عنده زاده نهاد قلعي. وربما كان هذا هو جوهر أعظم ثنائية فنية، عرفها الفن السوري والعربي؛ تلك الثنائية التي اُختصرت واشتهرت باسم «دريد ونهاد».

اليوم، تنتمي ثنائية «دريد ونهاد» إلى طراز التجارب الناجزة، غير القابلة للزيادة أو الاستعادة أو الاستمرار، خاصة مع الرحيل المُفجع لأحـد طرفيهـا، وبالتالي هي من نوع تلك التجارب التي لم تعد صالحة، ربما، سوى للاسـتذكار والدراسة والنقد، والتأمل في صعودها وانطفائها، والأثر الذي تركته في مسيرة الفن السوري، على الأقل، والاعتبار مما أصابت أو أخفقت، وقـراءة الـشروط التاريخية التي ساهمت في ولادتها، والمنعرجات أو المنعطفات، التي مرت بها.

ثنائية «دريد ونهاد» لم تعد ملكاً لأي من طرفيها، ولا للمساهمين فيها، بل باتت ملك التاريخ، والذاكرة. وهي مثل كل التجارب التاريخية بحاجـة للعـودة إليها لمعرفة أيّ شرط ولَّدها، وأيّ إضافة ولَّدتها، وكيف يمكن الانطلاق منهـا، والبناء عليها، دون الادّعاء بتكرارها، بل بالمراكمة عليها، باعتبارها الأسـاس الذي قامت عليه عشرات التجارب الفنية، كما باعتبارها العتبة التي لم تـستطع تجاوزها عشرات التجارب الفنية، التالية، رغم مرور ثلاثين سنة على خاتمتها.

صمدت ثنائية «دريد ونهاد» في وجه التاريخ، واستعصت على النـسيان والتجاوز والنكران، على الرغم من كل مما أحاط بها من ملابسات وإشكاليات، وتقوّلات تكاد لم تفلت تفصيلاً فيها، سواء مما يتعلق بـالأفراد، أو المـضامين الفكرية، أو الأشكال الفنية، وهذا على ما نرى هو شأن كل أمر له خصوصيته، وتميزه، وفرادته، أو قُلْ هو شأن كل نجاح ملفت، إذ سيجد من يقف معه ويسانده كما سيجد من يحاول النيل منه، والانتقاص من قيمته!..

واليوم، بعد ثلاثين سنة من انطفائها، وإذ نعود للتوقف أمام هذه الثنائيـة، فإنما هي محاولة في التأريخ، والتجربة، والفن، والإنسان. محاولة فـي رؤيـة مسيرة الكفاح التي ولَّدتها وجعلتها منعطفاً فنياً حقيقياً لا يمكن لعاقل وموضوعي نكرانه، أو التغافل عنه. كما هي محاولة في رؤية المأساة التي تلبـستها بـشكل

تراجيدي، مع قتل أحد طرفيها بشكل أهوج، من جهة أولى، ومحاولة في رؤية الاستمرار العنيد لطرفها الآخر، منتقلاً من حال إلى أخرى، ومن تجربة إلى غيرها، والدأب في العمل الفني، بحثاً عن الجديد في المضامين والأشكال، والأساليب والأدوات على الرغم من كل السهام التي صُوِّبت إليه، والاعتراضات التي نهضت في وجهه، والأسئلة المعقدة التي وضعت بين يديه، من جهة ثانية.

من أمل جاءت هذه الثنائية، محفوفة بالمغامرة، حتى بدا للحظة أنها غير وارثة لأيّ من التجارب الفنية التي سبقتها. كأنما هي تجربة بلا أب، وُلدت من لدن فنانين، التقيا صدفة، في رحاب تلفزيون وليد، معدوم الخبرة العملية، فقير التجربة الفنية، محدود الاتساع، بسيط الامكانيات..

وبالأمل ستستمر، ما بين البرنامج الأول للتلفزيون، والفشل الأول فيه، والفيلم الأول لسينما القطاع الخاص في سورية، والنجاح الأول فيه، لتبني الحضور الأول للفن السوري محلياً وعربياً، الذي ما زال يتألق كثيراً على اسمي صاحبيها، ومتابعة أجيال تالية، تلامذة لهما.

وبالألم ستنتهي، وقد حاقت بها المقادير السوداء، تاركة الكثير من تفاصيلها لأجيال ينبغي لها أن تعرف كيف جاء كبار الفنانين، من تعب وقلق وأمل وألم، وأنهم ما وصلوا إلى علياء الفن إلا بالدأب والاجتهاد والاصرار، ففي سيرة كل منهما الكثير من الدروس المستفادة، سواء في مأساة الفنان نهاد قلعي، أو اجتهاد الفنان دريد لحام، ودأبه، وعدم ركونه إلى نجاح تحقق، والانغماس في التجربة مرة تلو الأخرى، والخوض في الامتحان بعد آخر، والبحث الدائم عن قول وعن شكل، دون أن يقتنع أنه وصل إلى مبتغاه.

الكثير مما ينبغي قوله هنا، ورد في كتابنا «سينما القطاع الخاص في سورية»، الصادر عن المؤسسة العامة للسينما، عام ٢٠٠٦، وهنا استكمال للقول، دون تكرار، واقتراب ما أمكن من عالم «دريد ونهاد»، دون الادعاء أنه قول نهائي، فثمة الكثير مما يمكن، وينبغي، أن يقال!.. ولكل منهما حصته.

صورة مقربة:

نهاد قلعي

مأساة فنان أضحك الناس.. وبكى

في سنة ١٩٢٨، وفي مدينة دمشق، على أغلب التقديرات، وُلد نهاد قلعي[٢]. نهاد قلعي كان يقول إنه وُلد في زحلة، ربما تحبباً بلبنان الذي عاش شطراً من حياته فيه، لكن عمه: د. بديع حقّي صحَّح له، وقال له إنه ولد في دمشق، وإنه انتقل، وهو طفل، إلى مدينة زحلة، حيث كان والده يعمل رئيساً لمصلحة البريد والبرق فيها [٣]، وهذا مما يعني أنه نشأ في أسرة متوسطة الثراء، مثل حال أسر الموظفين الحكوميين، حينها.

وفي وصف والده، والعلاقة معه، قال الفنان نهاد قلعي: «والدي كان من عشاق السهر بالبردوني، وكان يصحبني معه، وكنت أشعر بالسعادة، كأي إنسان يهوى الصفاء»[٤]، بل إنه يذهب إلى حدّ وصف والده بأنه لم يكن محافظاً، تقليدياً، أبداً، بل كان منفتحاً على الحياة، يحب السهر واللهو، وربما هذا مما ورثه نهاد عن أبيه، كما سنرى.

ما بين زحلة ودمشق، تختلف الروايات على ولادته، ولكن ما بين بيروت ودمشق، لن يختلف أحد على أن الفنان نهاد قلعي عاش حياته شطرين تماماً، حيث سيكون له بيت في دمشق، وآخر في بيروت، حتى أن بعض الفنانين السوريين كانوا، في النصف الثاني من الستينيات، والنصف الأول من عقد السبعينيات، يطلقون على الفنان نهاد قلعي لقب «سفير الفنانين السوريين في لبنان»[٥]، إذ كان بيته في بيروت، بالنسبة لهم، موئل من يقصده من القادمين إلى بيروت.

بالعودة إلى الطفولة الأولى، نجد أنه في أواسط الثلاثينات عاد نهاد قلعي طفلاً مع أسرته إلى دمشق، وأقاموا في جادة «شورى» بحيّ المهاجرين، ثم انتقل إلى الجادة الرابعة «مصطبة»، واستقر به المقام أخيراً في جادة «شطا»، بينما التقيتُ شخصياً بأسرته في مدينة قدسيا، بضواحي دمشق، حيث يقيم الابن والابنة ووالدتهما.

انتسب نهاد قلعي، في بداية تعليمه، إلى مدرسة البخاري الابتدائية، ويبدو أن ميوله الفنية والأدبية بدأت تظهر منذ ذاك الوقت، حيث كان التلميذ نهاد يشارك في الاحتفالات المدرسية، على الأقل عبر إلقاء الخطب، أو القصائد. وسيقول في هذا الصدد إنه في حفلة نهاية السنة ألقى قصيدة ضمن إطار تمثيلي، واندمج في الدور إلى حدّ البكاء، فاقترب منه خاله الفنان توفيق العطري، يومها، وهمس في أذنه: «ستكون فناناً». ويشير الفنان نهاد قلعي إلى أن القصيدة معروفة، وتتحدث عن قلب الأم وحنانها، وجحود الابن، وهي القصيدة ذاتها التي قدمها في مسلسل «صح النوم»، بعد ذلك بأكثر من أربعين سنة. ويقول الفنان نهاد: «في صغري كنت أحب التمثيل، وكنت من المعجبين بعبد اللطيف فتحي»، مما يؤشر لميله، منذ الصغر، لما هو شعبي ومحلي من الفنون.

بعد إتمام المرحلة الإبتدائية، والحصول على شهادة «السرتفيكا»، انتسب الطالب نهاد قلعي إلى مدرسة التجهيز الأولى، المعروفة اليوم بثانوية جودت الهاشمي، وفي تلك المدرسة تتلمذ على يد الأستاذ عبد الوهاب أبو السعود، الذي يُعرف عنه اهتمامه وإشتغاله بالفنون على أنواعها، من الرسم والتأليف إلى التمثيل والإخراج، وهو من يُعتبر مؤسّس المسرح المدرسي. يقول نهاد قلعي: كنت محظوظاً لوجود أستاذنا في الرسم الفنان عبد الوهاب أبو السعود، الذي كان يحضّر المسرحيات، ويدرّب الطلاب عليها، ويقدمونها أمام ذويهم في نهاية

العام، وكنت من المبرّزين فيها. وفي تلك الفترة أعطاني الفنان وصفي المالح دوراً في مسرحية «مجنون ليلى»، التي كانت تمثل على مسرح «الهبرا» في القصاع، وكنت أغادر المسرح إلى دارنا في المهاجرين، سيراً على الأقدام بعد منتصف الليل من كل يوم.

ويبدو أن علاقة الطالب نهاد قلعي مع الدراسة لم تكن من النوع الجيد، إذ يذكر هو شخصياً، أنه كان متكرر الهروب من المدرسة، سواء بسبب الهوى لفتاة في الحي، أو لأجل الفن، الذي بات حلمه القادم، وبالتالي فإنه اضطر، خاصة مع إحالة والده على التقاعد، إلى ترك المدرسة، حال الحصول على شهادة البكالوريا من القسم الأول، التي كانت تمنح في الصف الثاني الثانوي، وبالتالي بدأت مسيرة بحثه الحياتية، التي كانت محاولاته الأولى فيها، باتجاه دراسة الفن في مصر، حيث كان يتوفّر فيها، وحدها عربياً، معهد للتمثيل.

يقول الفنان نهاد: كانت النجوم وكأنها في يدي بعد الحصول على الثانوية، لأنني أصبحت على أبواب الانتساب إلى معهد التمثيل بالقاهرة، وكان خالي الفنان توفيق العطري يشدُّ من أزري للسير في طريق الفن، وقد قال لأمي مرة: «يا أختي، بيعي اللي فوقك واللي تحتك، وكل ما تملكين، ودعيه يذهب إلى معهد التمثيل، فهو أفضل مني بالفن، أنا صاحب التجربة الواسعة في الوسط الفني». وهكذا كان، فقد باعت الأسرة كل ما تستطيع بيعه، حتى أمّنت ما يكفي ابنها من أجل الدراسة في معهد التمثيل.

ويتابع بالقول: «قدمت أوراقي الثبوتية عن طريق السفارة المصرية بدمشق، وجلست أنتظر الجواب، وطال الانتظار، وكان واضحاً أن السفارة تماطل في فسح المجال أمامي، دون سبب، إلى أن جاء يوم انفرجت الأزمة، فقد وصل إلى دمشق يومئذ مدير معهد التمثيل بالقاهرة الفنان زكي طليمات، وذهبت

إليه وقابلته، وكانت بيننا جلسة طويلة، قام على أثرها إلى الهاتف، واتصل بالسفارة، وقال بالحرف: إنني مدير معهد التمثيل بالقاهرة، أعلن وعلى مسؤوليتي قبول الطالب السوري نهاد قلعي، وأطلب منكم منحه تأشيرة دخول إلى مصر، ليتسنى له الالتحاق بالمعهد. وطرت من الفرح، وذهبت إلى السفارة مع جواز السفر، وهناك تلقيت وعداً بأن جواز السفر سيكون جاهزاً بعد ساعتين. وعدت إلى بيتي، وأنا لا أصدق من الفرح، وأخذت من والدتي كل النقود، وذهبت إلى سوق الحميدية، فاستبدلت بها نقوداً مصرية، وعدت أدراجي إلى السفارة راكباً الباص. ولكن على باب السفارة، كانت المفاجأة، حينما تفقدت المظروف الذي وضعت فيه النقود، فوجدته قد ضاع، أو سرق!.. الله وحده أعلم كم بكيت على باب السفارة، ولم أدخلها بعد ذلك مطلقاً، وعدت إلى البيت، فشاركني الأهل الحزن مضاعفاً.

اضطررتُ إلى العمل، وأول عمل مارسته كان مراقب عمل في معمل للمعكرونة بالميدان، يعود لآل المهايني. ثم توظفت في الجامعة، واضطررت لتكبير نفسي سنتين في قيد النفوس، وعُيِّنت ضارب آلة كاتبة فيها، وبقيت ست سنوات، تزوجت خلالها وأنجبت أولاداً «مها، بشار». ثم التحقت بالوظيفة نفسها في وزارة الدفاع، ولكنني سرعان ما تركتها. وعملت مساعداً لعميل جمركي لتخليص البضائع مدة خمس سنوات، ثم تركته وعملت لحسابي الخاص، وانهمكت في العمل، حتى دخولي طريق النجوم. ولم يكن هذا الطريق ممهداً أمامي، إذ عندما ظهرت على المسرح، قاطعني عمي د. بديع حقي سبع سنوات.

انتسب الفنان نهاد قلعي إلى نادي «استديو البرق»، الذي كان موقعه في مبنى العابد، في شارع رامي، أوائل سنة ١٩٤٦، أي قبيل الجلاء الفرنسي التام عن سورية بشهور. وكان الأستاذ شفيق المنفلوطي من أبرز مؤسسي هذا

النادي. كانت أولى المسرحيات التي شارك بها الفنان نهاد قلعي في هذا النادي مسرحية بعنوان «جيشنا السوري»، وعنها يقول: كانت امتحاناً صعباً لي، وفي ليلة العرض اعتقلت السلطات الفرنسية أحد أبطال المسرحية، ويدعى حسن ستي، فاضطررت لأن ألعب دوره مع دوري. وكان النجاح جيداً، ومما أعانني عليه أن الشخصين كانا لا يلتقيان على المسرح معاً. وكان العرض في دار سينما «عائدة بالاس»، التي كانت يومها في ساحة الحجاز، وهي ذاتها سينما «أوغاريت» اليوم. وكان ممن شارك معنا في التمثيل الفنان شفيق الأرناؤوط، والأستاذ المذيع فؤاد شحادة، وأخوه أحمد.

أما بالنسبة للنادي «الشرقي»، الذي كان مقره في بناء القدسي، في ساحة الحجاز، فقد قام نهاد قلعي عام ١٩٥٤، بتأسيسه مع الأساتذة: سامي جانو، عادل خياطة، خلدون المالح، عدنان عجلوني، نزار براقي، وأخيه زهير، وكان رئيس النادي الأستاذ نزار الحسامي.

ويقول الفنان نهاد قلعي عن تجربته مع النادي «الشرقي»: أول مسرحية قدمناها كانت مسرحية «الأستاذ كلينوف»، ولم يكن هناك مخرج، وقد قدمناها على مسرح «اللاييك»، وكان دوري كوميديا عابراً، وفيه اكتشفت فيّ نَفَس الممثل الكوميدي. بعدها قدمنا مسرحية «زنوبيا» التي عرضناها على مسرح دمشق الدولي، وصرفنا عليها مبالغ طائلة، وبقينا بعدها سنوات طويلة نسدّد الديوان، وتوقفنا عن تقديم المسرحيات.

وفي سنة ١٩٥٧، قدم «النادي الشرقي» في القاهرة مسرحية «لولا النساء» من تأليف سامي جانو، وقد لاقت إقبالاً كبيراً في بلد المسارح. وفي مطلع العام ١٩٥٩، قدم النادي على مسرح الأزبكية بالقاهرة مسرحية «ثمن الحرية» لعمانويل روبلس، وقد عرَّبها الدكتور زهير براقي، فنقل أحداثها من

فنزويلا إلى أرض الجزائر الثائرة، وأدخل عليها من التغيرات ما يتفق وفلسفة القومية العربية، وكان ذلك بمناسبة العيد الأول لقيام الجمهورية العربية المتحدة.

ومن المصادفات الطريفة أن كلاً من فرقة طلبة دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية المصرية، وفرقة البرنامج الثاني في إذاعة القاهرة، كانتا تقدمان المسرحية نفسها، ولكن كما كتبها المؤلف، من غير تعديل. وقد حققت فرقة «النادي الشرقي» نجاحاً كبيراً في عرض هذه المسرحية. ويقول الفنان نهاد قلعي: كنا عرضنا هذه المسرحية لمرة واحدة فقط في دمشق، على مسرح سينما «فريال»، في الصالحية، وهذه الصالة كانت من أفضل مسارح دمشق، وهي صورة مصغرة عن دار الأوبرا في مصر، من حيث وجود عدة طبقات للمشاهدين فيها، وهو ما لا وجود له في مسارح دمشق الأخرى.

في سنة ١٩٥٩، عهدت وزارة الثقافة في الإقليم الشمالي من الجمهورية العربية المتحدة، إلى الفنان نهاد قلعي مهمة تأسيس المسرح القومي، وإدارته[٦]، وكان ذلك حدثاً فنياً كبيراً في ذلك الوقت، إذ أنه للمرة الأولى في تاريخ القطر تستجيب الدولة لنداءات الفنانين، على مدى عشرات السنين، وتقرر إنشاء مسرح رسمي تدعمه الدولة بإمكاناتها، بهدف الارتقاء بالمستوى الفني في القطر. وقد قام الفنان نهاد قلعي، مع جيل الرواد الأوائل بما يشبه المعجزة، عندما نجح في تأسيس هذا المسرح وإدارته وسط ظروف غاية في الصعوبة، ولذلك فإن اسم الفنان نهاد قلعي سيبقى مرتبطاً بالمسرح القومي، كلما ذُكر هذا المسرح.

ويذكر الفنان نهاد قلعي أن المسرح القومي بدأ في غرفة واحدة بمبنى وزارة الثقافة، ولم يكن الفنانون المؤسسون موظفين بمعنى الكلمة، بل كانوا مؤقتين بأجور رمزية، تُدعى «مكافأة»، ولم يكن ثمة ملاك، ولا مبنى للفرقة ولا مسرح، ولا ميزانية للإدارة والديكور والأمور الفنية الأخرى. وكان الفنانون

يحضرون إلى الوزارة ليلاً لانشغال الغرف نهاراً بالموظفين. وكان عدد أعضاء المسرح القومي، ومن ضمنهم رجال الإدارة، لا يزيد عن الثلاثين، ولـــم تكـــن للمسرح ميزانية، رغم مطالبتي المستمرة بإيجادها، ولم تُوضع هذه الميزانية إلا بعد تقديم عدة عروض ناجحة، اقتنع المسؤولون بعدها بجدوى المسرح ووضعوا له ميزانية. وكانت المكافآت هزيلة لا تتجاوز الـــ ١٧٥ ل.س للفنـــان، وكـــان راتبي مع التعويضات لا يزيد عن ٥٠٠ ل.س، ولم ترتفع الرواتب إلـــى ٣٠٠ ل.س إلا بعد جهود مضنية. وفوق ذلك لم نكن نحصل على طلباتنا من العمـــال والفنين والإداريين. وقد انتقل مقر المسرح إلى قبو مستأجر في العفيف، ثم انتقل سنة ١٩٦١ إلى مقره الحالي في ساحة النجمة.

يقول الفنان نهاد: لم يكن ثمة اتفاق في وجهات النظر مع مديرية المسارح حول خطة العمل في المسرح القومي. ذلك أن مدير المسارح، الـــدكتور رفيـــق الصبّان، الذي كان قد تخرج من لندن، كان يرى أن نقدم مـــسرحيات عالميـــة مترجمة، بينما كنت أرى ضرورة تقديم مسرحيات مْحلية وعربية راقية، ريثما يصبح لدينا جمهور مسرحيّ، على أن نقدم المسرحيات العالمية فيما بعد. وتمسك كل منا بوجهة نظره، فاضطررت إلى التراجع، ولكن هذا أثّر على العمل، وكنت أرى أنني أصبحت مستهدفاً لشخصي، وأصبحتُ أُعامل وكأنني عدو للآخـــرين ومنافس لهم[٧]. والدكتور الصبان ليس فناناً، وليست لديه موهبة فنية، لذلك كـــان يترجم النصوص الأجنبية بالحرف، وينفّذها بالحرف، بحيـــث أصـــبح معظـــم الممثلين، ولا سينما المتبدئين منهم، وكأنهم نسخ كربون تتحرك على المـــسرح. ومع ذلك فقد نجحنا!..

وفي يوم ٢٥ شباط ١٩٦٠، قدم الدكتور رفيق الصبان بنفسه أول عرض للمسرح القومي بدمشق، وكان مسرحية «براكساجورا»، التي شاركه في تمثيلها

كل من محمود جبر وعبد الرحمن آل رشي، وغيرهما.. وقد رحَّب النقاد بها، لكن الإقبال عليها كان محدوداً. وفي اليوم التالي، أي في ٢٦ شباط، قدم نهاد قلعي أولى مسرحياته، وهي مسرحية «المزيفون» لمحمود تيمور، وهي مسرحية سياسية حساسة، وقد نجح الفنان نهاد بإخراجها، وقام بأداء الأدوار فيها: يعقوب أبو غزالة، داوود يعقوب، نزار شرابي، أكرم خلقي، محمد صالحية، رضوان الساطي، ظفيرة قطان..

وفي العام نفسه، ١٩٦٠، قدم رفيق الصبان مسرحية «الخروج من الجنة»، لتوفيق الحكيم، وقد تضاربت آراء الناس فيها، بسبب طبيعتها الفكرية، وفق ما يذكر الناقد جان ألكسان[٨]. وفي العام المذكور قدم نهاد مسرحية «ثمن الحرية»، لعمانوئيل روبلس، ثم قدم في العام التالي ١٩٦١ مسرحية «البرجوازي النبيل»، لموليير، التي حضرها عمه الدكتور بديع حقي، وأعجب بها، وتصالح مع ابن أخيه نهاد، بعد مقاطعة دامت سبع سنوات، وقال له إن مستوى الأداء لا يقل عن مثيله في أوروبا. وفي سنة ١٩٦٣، قدم آخر مسرحياته «مدرسة الفضائح»، لشريدان، وقد حققت نجاحاً جيداً.

عن طبيعة العمل في المسرح القومي، يقول الفنان نهاد قلعي: كان موسم ١٩٦٢/ ١٩٦٣، هو البداية الحقيقية للمسرح القومي، عندما أصبحنا نقدم موسماً كاملاً، يشتمل على خمس مسرحيات، تُعرض في الفترة من تشرين الثاني حتى غاية آذار. وكان بناء مسرح القباني قد اكتمل سنة ١٩٦٢، وأصبح مقراً للمسرح القومي، ولقد فرحنا به كثيراً على علاته، لأنه للمرة الأولى أصبحنا نملك مسرحاً امتزج بعرقنا ودموعنا ودمائنا، حتى أصبح قطعة منا، وكل ركن فيه يشهد على ذلك..

كان العرض يبدأ في الثامنة والنصف مساء، وكنا نغلق الأبواب في مواعيدها بالضبط، ولا نفتحها لأحد مهما كان شأنه. وكنا نوزع بطاقات على

المشاهدين ليبدوا آراءهم في المسرحية والإخراج والتمثيل، وكانوا يضعونها في صندوق خاص، موضوع عند باب الخروج، وكنا نعكف على دراستها والعمل بما نراه مناسباً منها.. نحن لم نكن نسلّي الجمهور، بل كنا نتحاور معه، وبين المتحاورين يجب أن تقوم علاقة احترام متبادل.

ثم يقول الفنان نهاد: تعلمت الكثير من المسرح، وكنت أنادي بعدم تقييد الموظفين فيه بدوام محدد، بل الاكتفاء بمطالبة الفنان بالعطاء والإنتاج، في أي ساعة من ساعات الليل والنهار. وعندما كنت أقوم بتمثيل مسرحية «البرجوازي النبيل»، كُسر إبهام قدمي، وكان المسؤولون في المسرح، قد علموا بالحادثة، ورأوا أن يتم إيقاف العرض، لكنني تابعت التمثيل رغم الآلام المبرحة، فكان ذلك مما أدى إلى تعديل دوام الموظفين من الفنانين، وعدم إلزامهم بدوام محدد، وهذا هو الصحيح.

وعن تجاربه في الإخراج، يقول الفنان نهاد: في الإخراج استفدت كثيراً من الفنان هاني صنوبر[٩]، الذي كان يرى أن أيّ حركة يقوم بها الممثل يجب أن تكون مدروسة، وأنه لا داعي لكثرة الحركات على المسرح، دون سبب. وكنت أحذر الفنانين من خطورة الركون إلى الوظيفة والاحتراف، لأن ذلك مما يقتل الموهبة لدى الفنان، الذي يجب أن يمثل دوماً وكأنه هاوٍ، يمثل للمرة الأولى، وأن عليهم عدم الركون إلى التقليد والكسل والتكرار.

في خضم العمل في المسرح القومي والعروض المسرحية جاءت الانعطافة الكبرى في حياة الفنان نهاد قلعي، من حيث لا يدري ولا يحسب ولا يتوقع، فبعد وقوفه مدة خمسة عشر عاماً على خشبة المسرح، وخوضه العديد من المعارك والصراعات، وبناء الكثير من الآمال والأحلام، التي رآها في إهاب المسرح القومي، جاءت ولادة التلفزيون السوري، لتنبئه بغير ذلك تماماً.

يقول الفنان نهاد: بدأت في التلفزيون منذ اليوم الأول لافتتاحه، أي يوم ٢٣ تموز ١٩٦٠، وكان مقرّه يومها في قمة جبل قاسيون، وقد عين لإدارته الدكتور صباح قباني، شقيق الشاعر نزار قباني، وكان يبث من دمشق وحلب فقط، حيث كانوا يعرضون البرنامج في دمشق، ثم يُرسل إلى حلب، في اليوم التالي، وكان عدد أجهزة التلفزيون الموجودة في دمشق يومها قليلاً، ومدة الإرسال لا تزيد عن الساعتين في اليوم. وقد دُعيت للمشاركة في برنامج «الأسرة السعيدة»، وهو برنامج منوعات، كان يشكل العمود الفقري لبرامج التلفزيون، وكان البرنامج يُعرض في سهرة الخميس، ويقدم مواد ترفيهية وتوجيهية، وكان يشارك في تقديمه كل من: دريد لحام، نهاد قلعي، محمود جبر، غازي الخالدي، محمود المصري، تاج باتوك. وفي هذا البرنامج كان لقائي بالفنان دريد لحام، ولم يكن يدور بخلدي، ولا بذهنه، أننا سنرتبط معاً لبضعة عشر عاماً.

كان دريد مدرساً للعلوم في القنيطرة[١٠]، وكان له نشاط مسرحي في جامعة دمشق، وكان الدكتور صباح القباني يعرف مواهبه، فدعاه للمشاركة في برنامج «الأسرة السعيدة»، وهو الذي شجعنا فيما بعد على تكوين الثنائي. وبعد عرض بضع حلقات من هذا البرنامج، انفرط عقد معظم المساهمين فيه، وسار كل منهم في طريق، وبقيت أنا ودريد بشكل أساسي، وأسمينا البرنامج «سهرة دمشق»، ثم انضم إلينا الفنان رفيق السبيعي، الذي تقمّص شخصية «أبو صياح»، وهذه الشخصية الفنية قديمة، تعود لسنة ١٩٤٨، وهي من تأليف الفنان عبد الهادي الدركزللي[١١].

كان برنامج «سهرة دمشق» أول تعاون عملي مع دريد، واكتشفنا أن بيننا أفكاراً مشتركة، وكنا نهدف إلى المزيد من الإضحاك، وإلى تحقيق تمثيل كركتر ينقد المجتمع. ولم يكن اجتماعنا على أساس التركيب الفيزيولوجي لكلٍّ منا، بل على أساس التقارب الفكري[١٢]. لقد اخترعنا الفكاهة الدمشقية.

ويقول الفنان نهاد قلعي: كان الفنان محمود جبر ودريد لحام، يكتبان برنامج «الأسرة السعيدة» ثم انضممت إليهما. أما برنامج «سهرة دمشق» فكنت أكتبه أنا ودريد[١٣]، ويخرجه الأستاذ خلدون المالح، وقد لاقى هذا البرنامج جماهيرية واسعة، وكانت حلقاته تُبثُّ على الهواء مباشرة، من محطة البث في قمة قاسيون. وحين كنا نعود من المحطة بعد العرض، كنا نرى الناس في الشوارع على موقف الباصات، ونرى الأسر تخرج من الأزقة إلى الشوارع الرئيسية، بسبب حضورها «سهرة دمشق» عند أصدقائها أو أقربائها، ممن كان لديهم أجهزة تلفزيون. وكان هذا الأمر يسعدنا كثيراً، ويدفعنا للعمل بمتعة، رغم الصعوبات المتمثلة في مشقة الوصول إلى قمة جبل قاسيون.

وعلاوة على ذلك، فقد كانت البرامج تبث على الهواء مباشرة من أستديو واحد فقط، لا ثاني له، وكنا نضطر لتغيير الديكور أثناء التمثيل، لعدم إمكانية قطع الإرسال لتغيير الديكور، وكانت الكاميرا تغيب عن الركن المنوي تغييره، ريثما يتم تحضير الديكور المطلوب.

أما عن أصل اسم حسني البورظان، فيقول الفنان نهاد قلعي: في برنامج «سهرة دمشق» كان اسمي حسني، وذات مرة كنت أتحدث بالهاتف على الهواء مباشرة، وأنا أقوم بالتمثيل، فنسيت الحوار، وحاولت تذكره، فقلت والسماعة بيدي: أنا حسني.. ثم أضفت متسائلاً، لإضاعة الوقت: حسني مين؟!.. وفي تلك الأثناء لمحت خلف الكواليس أحد أفراد الفرقة الموسيقية يحمل بورظاناً، فقلت: حسني البورظان. وأُعجب الجمهور بهذا الاسم الذي اخترعته المصادفة، وأصبح اسمي من ذلك الحين. أما عن اسم غوار، فقد ذكر الفنان دريد لحام في لقاء تلفزيوني معه أكثر من مرة، أن هذا الاسم اقتبسه من أحد الموظفين في التلفزيون، الذي كان يدعى غوار، وهو من الجولان[١٤]. وهكذا بدأ غوار الطوشة وحسني البورظان مشوار الفن.

وقد قدم نهاد ودريد، منذ العام ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٦، وهو عمر تجربتهما الابداعية المشتركة، مجموعة من الأعمال التلفزيونية والمسرحية التي كتب لبعضها الخلود، إن صح التعبير، كما قدما مجموعة من الأفلام السينمائية التي ستبقى موضع خلاف نقدي[15]. ففي سنة ١٩٦١ قدما على مسرح نادي الضباط مسرحية «عقد اللولو»، التي كانت من تأليف دريد لحام، وسيناريو نهاد قلعي، وقد صوّرها التلفزيون، وعرضها على الهواء مباشرة. ثم قدما أول عمل تلفزيوني مشترك، بعنوان «مقالب غوار»، ثم «حمام الهنا» الذي كان أكثر نضجاً وعمقاً من سابقه، حتى كان العمل الكبير المشترك «صح النوم» الذي حقق جماهيرية واسعة في العالم العربي، وجعل اللهجة الشامية مفهومة، بعد أن كانت اللهجة المصرية هي السائدة..

ويقول الفنان نهاد: «صح النوم» عمل جيد، تضافرت فيه الشخصيات التي لعبت أدوارها جيداً ضمن نص جيد مدروس، وقد كان عملي في إعداد هذا المسلسل وكتابة السيناريو مضنياً، على الرغم من مشاركة دريد لي فيه. لقد كانت تلك المسلسلات مدرسة فنية، تخرج منها العديد من الفنانين، وحققت لهم الشهرة التي جعلتهم محط أنظار الملايين في سورية والعالم العربي، ومن هؤلاء الفنانين: ناجي جبر، زياد مولوي، رفيق سبيعي، ونجاح حفيظ، وياسين بقوش، وصباح جزائري، وشقيقتها سامية جزائري، وعدد آخر من المطربين والفنيين.

والواقع أن شهرة هذه المسلسلات، وما حققته من مكاسب مادية ومعنوية، جعلت لها حصانة ضد النقد والتجريح، والغريب أنه عندما قدم التلفزيون، بعد ذلك، مسلسلات أكثر عمقاً ونضجاً، فإنها لم تستطع أن تضاهي في جماهيريتها مسلسل «صح النوم» وأخوانه. وفي تفسير ذلك يقول الفنان نهاد قلعي: أعتقد أن متابعتنا لمشكلات الناس هي السبب الحقيقي للحيوية المتجددة في أعمالنا، والمفروض أن تستمر مدرستنا[16]..

يقول الفنان نهاد قلعي: لقد كنا، أنا ودريد، نحدد الممثلين، ثم نكتب ما يناسبهم، ليكون الحوار والدور مناسبين لشخصية الممثل، وإمكاناته. وهذا ما حدث في مسلسل «صح النوم»، فحين بدأنا كان رئيس المخفر «أبو فهمي» لكن بعد تصوير الحلقة الأولى والثانية حصل خلاف، فاعتذر الفنان فهد كعيكاتي «أبو فهمي» عن المتابعة، فلجأنا إلى الفنان عبد اللطيف فتحي، فكتبنا له غير ما كتب للأول، لأن كلاً منهما له مقدرة خاصة على الأداء. وعن شخصية غوار وأبو صياح، يقول الفنان نهاد: في مسلسل «وادي المسك» كسر دريد شخصية غوار، كما كسر رفيق السبيعي شخصية أبو صياح، وراح دريد يمثل عدّة شخصيات، والمشاهد العربي يرفض فكرة خروج غوار عن شخصيته. لقد كان بالإمكان تطوير هذه الشخصية، وتعميق دورها، مع التقدُّم في السن، لا الخروج عنها[١٧].

أما عن حكاية السينما في تجربتهما، فقد كانت السينما السورية عندما دخلها دريد ونهاد، في الستينات ما تزال فقيرة بالإمكانات والخبرات، وكانت ما تزال تحبو، بالقياس إلي السينما المصرية التي كانت قد أنتجت حتى ذلك التاريخ مئات الأفلام، مقابل سبعة أفلام سورية فقط، ولذلك فإن دخول نهاد ودريد عالم السينما السورية، كان مغامرة كبرى منهما، وكما قال نهاد: «لم نكن نحلم بالنجاح في السينما، بل أقصى ما كنا نطمح إليه كان تجنب السقوط والفشل». وقد مثلا معاً ٢٤ فيلماً، بمعدل فيلمين أو ثلاثة أحياناً، في العام الواحد.

وعن هذا الموضوع قال الفنان نهاد: لم أنتج أنا ودريد أي فيلم لحسابنا الخاص، ولم تكن لنا نسبة على الأرباح، ولم نعمل في ميدان الإنتاج السينمائي، لأن صناعة السينما والتوزيع تحتاج لخبرة كانت تنقصنا. ولو عادت الظروف السابقة، ما تردَّدت في الإنتاج، ولكنت أدقّق في النصوص، لأننا نطمع بنصوص تعالج مشكلات الوطن العربي، بشكل أعمق.

لقد كانت أفلامنا سطحية إلى حدٍّ ما لأن الجمهور أفسدته السينما المصرية. لقد كنا نأخذ النصوص من كتاب سيناريو مصريين، ونعدّل فيها أنا ودريد. ويقول: تجربتنا السينمائية فاشلة، فلم يتعامل معنا منتج أو مخرج جيد، ونحن غير راضيين عن أعمالنا السينمائية، ونشعر بالرضا عن أعمالنا التلفزيونية والمسرحية. ولكن يكفي أننا أوجدنا صناعة للسينما في القطر، وأوجدنا ممثلين ومنتجين سينمائيين.

هذا عن السينما، أما عن المسرح، فقد اشترك نهاد مع دريد في مسرحيتين من تأليف الأستاذ محمد الماغوط هما: «ضيعة تشرين»، التي قدمت على مسرح اتحاد نقابات العمال سنة ١٩٧٤، وقد شارك في التمثيل: عمر حجو، أسامة الروماني، ياسر العظمة، عبد السلام الطيب، شاكر بريخان، حسام تحسين بيك، صباح خطاب، ملك سكر، صباح جزائري. والمسرحية أشهر من أن نعرف بها، ويرى الفنان نهاد أنها أفضل عمل مشترك له مع دريد، لأنها كانت جيدة السبك والإعداد. وثانيهما: مسرحية «غربة» سنة ١٩٧٦: وهي معروفة للجميع، وفيها تعرض الفنان نهاد للأزمة الصحية، مما اضطر الفنان دريد إلى الاستعانة بالفنان تيسير السعدي ليحل محله. وعندما سُجّلت هذه المسرحية للتلفزيون في الأردن، كان ثمة إصرار على أن يتمّ التصوير بحضور الفنان نهاد قلعي، على الرغم من مرضه وتعبه، وعلى الرغم من أن الفنان تيسير السعدي كان قد حلّ مكانه في لعب دور «أبو ريشة».

يكتب الأستاذ أكرم حسن العلبي، بأسى بالغ[١٨]، في منتصف رحلة الصعود إلى القمة، وفي وسط النجاح الكبير، الذي كان الفنان نهاد قلعي يعيشه، وفي الوقت الذي ظن فيه أن آماله قد تحققت، أو بدأت بالتحقق، وفي الوقت الذي كان كل شيء فيه يجري حسب مراده، كانت الدنيا تقف له بالمرصاد، كما هي عادتها

دوماً.. ونضيف بالقول إنه وكما حصل معه من قبل، حين فقد النقود المرصودة للسفر إلى القاهرة من أجل الدراسة، مما غيَّر مسار حياته كاملاً، فإن الفنان نهاد قلعي كان أحد ضحايا الحرب الأهلية في لبنان، والتي اندلعت عام ١٩٧٥، إذ أنه في غمار هذه الحرب وبسببها، نُهب بيته، على أيدي الميليشيات المتقاتلة[١٩]، وضاع ما كان قد ادخره، الأمر الذي ولَّد لديه صعوبات ومشاكل مالية كبيرة، وضغوطات نفسية صعبة، وكان أن جاءت الحادثة الأليمة التي تعرض لها، عام ١٩٧٦، لتكون القشة التي قصمت ظهر البعير، وكانت بداية انهياره تماماً، على المستوى الصحي، وتوقُّفه عن العمل الفني، وصولاً إلى وفاته، بعد ستة عشر عاماً من المعاناة المريرة[٢٠].

في واحد من حواراته الصحفية، يشرح الفنان نهاد قلعي حقيقة ما جرى في تلك الليلة القاتلة. وتعزّز السيدة مها قلعي بشيء من التفصيل الحكاية ذاتها، التي جرت على النحو التالي: أيامها كان عرض مسرحية «غربة»، يجري في دمشق، وفي إحدى السهرات كان الفنان نهاد قلعي والفنان دريد لحام، ومعهما الفنان شاكر بريخان، يسهرون في مطعم «النادي العائلي»، في حي باب توما، بدمشق، ويستقبلون ضيفاً من لبنان، هو الصحفي «جورج إبراهيم الخوري».

قبيل نهاية السهرة غادر الفنان دريد لحام، وبقي ثلاثتهم ساهرين، وعندما نفذت سجائر الضيف، طلب من النادل جلب سجائر، ولكن النادل لم يلب طلب الضيف، مما أثار غضب نهاد قلعي، الذي أنّب النادل، وإذ برجل يجلس مع شلة من رفاقه على طاولة مجاورة، إلى خلفهم، ينادي بصوت غليظ عال: «بورظان بدك سجائر؟!.. تعال تعال خد من عندي»، فقال له نهاد: «أنا ما بدي من حدا سجاير، بعدين أنا ما لي اسم معروف، تناديني به يا حمار؟!..»، ولم يكن أحد يتوقَّع أن هذه الجملة: «يا حمار»، ستكون مُدمِّرة، ليس للسهرة، بل لحياة نهاد

قلعي كلها، إذ أنه بعد أن أطلق هذه الجملة، عاد لاستكمال السهرة، ومتابعة الحديث مع الضيف، قبل أن يُفاجأ بضربة كرسي تنهال على رأسه من الخلف، تتبعها ضربات أكثر قسوة، أدَّت به إلى المشفى، حيث تمت معالجته بشكل سريع، وخياطة الجرح الذي ألمَّ برأسه، دون عناية كافية.

وفضلاً عن أن الفنان نهاد قلعي كان يعاني من ارتفاع السكر في الدم، فقد تعامل مع الإصابة بقدر من عدم العناية التامة، الأمر الذي جعله يكتشف بعد أيام أن جرحه ذهب نحو الالتهاب، فكان أن أُعيدت الخياطة من جديد، بقطب تناسب فروة الرأس، وذلك بعد تنظيف الجرح[٢١]. ولقد رفض الفنان نهاد قلعي لحظتها الخضوع للتخدير، لأنه كان على موعد مع عرض مسرحية «غربة»، ولكن الأمور كانت قد ذهبت نحو حال أصعب من أن تكون مجرد جرح، يمكن له أن يلتئم، إذ أنه خلال التحضير لعرض مسرحية «غربة»، أصيب بنوبة عصبية مفاجئة، أفقدته وعيه، وطرحته أرضاً، فنقل على الفور إلى المستشفى، وتوقَّفت المسرحية، وتمَّ الاعتذار من الجمهور الذي هاج وماج، وهو يرجو له الشفاء. واتخذ السيد الرئيس حافظ الأسد قراراً بنقل الفنان نهاد قلعي للعلاج في دمشق ولندن وتشيكوسلوفاكيا، كما أمر بالتحقيق بالحادث، انتهت إلى تقرير طبي، يقول إن الحادث لا علاقة له بما جرى للفنان نهاد قلعي من مشكلات صحية!..

ويبدو أن الفنان نهاد قلعي أسلم نفسه لواقع الأمر، عندما وجد أن من أتهم بالحادث، وسلم نفسه لمخفر الشرطة، ليس الرجل الذي ضربه، أو أمر بضربه. وتقول السيدة مها قلعي، في حوارنا معها: في مخفر الشرطة كان قد تم تسليم أحد النوادل، على أساس أنه الفاعل، وإن والدها الفنان نهاد قلعي بقي زمناً يقول إنه لا يعرف من ضربه، لأنه لم يلتفت إليه، ولم يره، وإن كان ثمة من يقول إنه كان أحد المتنفذين، يومها، وإنه لقي عقاباً إلهياً.

مع تلك الضربة القاتلة، تقاعد الفنان نهاد قلعي عن العمل، إلا في مسرحية «غربة». وقد أمر السيد الرئيس حافظ الأسد بإعادته إلى وظيفته، التي كان قد استقال منها منذ سنوات، للتفرغ للعمل في بيروت. وبصدد هذه الاستقالة تذكر السيدة مها قلعي، أن والدها الفنان نهاد قلعي، كان في بداية انطلاقته مديراً للمسرح القومي، وأن الفنان دريد لحام كان مديراً في التلفزيون، وكانا يحتاجان للموافقات والتصاريح كلما أرادا الذهاب للبنان للعمل، فاتفقا على أن يستقيلا من العمل، ويذهبا للإقامة في لبنان. والذي حصل أن والدها الفنان نهاد قلعي استقال من العمل فعلاً، وأقام في بيروت، بينما لم يستقل الفنان دريد لحام من عمله، «لأنهم لم يوافقوا على استقالته»، وفق ما تذكر أنه قال لوالدها، حينه[٢٢].

عاد الفنان نهاد قلعي للعمل مخرجاً بالمسرح القومي. وفي السنوات الأخيرة من حياته شارك في مسلسل «عريس الهنا»، دون أن تبدو أنها عودة قوية أو راسخة، إذ لم يكتب له النجاح المناسب. وفي كل حال وعندما رأى الفنان نهاد قلعي أن أبواب التلفزيون والمسرح قد أصبحت موصدة في وجهه، بسبب الاعتقاد بعدم قدرته على القيام بذلك، أو بسبب إرادة قوة نافذة، شاءت قطع الطريق عليه، ومنعه من الظهور على شاشة التلفزيون[٢٣]، قرر أن ينشر فنه عن طريق الكتابة للأطفال، وكان ذلك عبر صفحات مجلة «سامر» اللبنانية.

في واحدة من لقاءاته الصحفية الأخيرة، يقول الفنان نهاد قلعي: في دروج الإذاعة والتلفزيون، ثمة نصوص كثيرة تنتظر الإفراج عنها، وأتمنى لو تُعطى التسهيلات الكافية دون وضع العراقيل، كأن يقال: الأستديو غير جاهز، أو غير ذلك، ففي بداية سنة ١٩٨٤ زارني أحد المسؤولين في هيئة الإذاعة والتلفزيون، وطلب إلي إعداد مسلسل تلفزيوني، فوافقت على أن يكون العمل جاهزاً في شهر رمضان المبارك. وتفرغتُ للكتابة، وأنجزت ١٥ حلقة من العمل، وكانت كل

حلقة تعالج مشكلة اجتماعية، وتمَّت الموافقة على النص، لكنه حتى اليوم ما زال ينتظر في دروج التلفزيون، وكان مبرر التسويف أني غير قادر على العمل، فهل يعرفون مدى استعدادي أكثر مني؟!.. ولقد كتبتُ مسلسلاً آخر وصورته، لم يحدث لي شيء!.. وهنالك مسلسلات كثيرة مثله، ولو تم التفتيش في دائرة النصوص لوجدنا العديد من النصوص المقبولة، والمدفوع ثمنها، لكنها لا تنفَّذ. ليست هناك حجة بأن هذا النص ضعيف، بعد أن وافقت عليه لجنة النصوص. إن هناك من لا يعمل، ولا يريد للآخرين أن يعملوا، لأن العمل يظهر تقصير المقصرين[٢٤].

ولقد علق الفنان الكبير رفيق سبيعي، على معاناة نهاد قلعي، يومها، فقال: إن نهاد قلعي ما زال موجوداً في الساحة الفنية ويستطيع الاستمرار، وهو الوحيد القادر على سدّ الفراغ في الكتابة الكوميدية، وشخصية حسني البورظان. لقد انتهى من كتابة المسلسل قبل الوقت المقرر، وهذا يوضح مدى ارتفاع معنوياته.

ومن جهته، يذهب الأستاذ أكرم حسن العلبي إلى تفسيرات قدرية عجيبة، والأصح أن نقول تراجيدية، تتلبس حياة الفنان نهاد قلعي، ومصائره، فيقول: إذا كان في حياة كل إنسان عقدة أو مصادفات غريبة، غير متوقعة، فإن عقدة نهاد قلعي كانت في المال، أو كان سببها المال. فقبل أن يُولد، كان جده، والد أمه من أثرياء دمشق المعدودين، وعندما نشبت الحرب العالمية الأولى اشترى هو ومعظم أثرياء دمشق عملة ألمانية بالذهب الذي كان لديهم، كما اشترى غيرهم فيما بعد الليرة اللبنانية، وكان سير المعارك في الحرب لا يدع مجالاً للشك بانتصار ألمانيا، وعندما حصل العكس، فقدت العملة الألمانية قيمتها تماماً، وبالتالي أفلس معظم تجار دمشق.

ويقول الفنان نهاد قلعي، إنه كان يذكر وجود سلة كبيرة في بيتهم بحي «المصطبة» كان فيها دراهم ألمانية، وأنه صار يستعملها فيما بعد في التمثيل

على المسرح. وينتقل العلبي إلى ذكر الحادثة الثانية المعروفة، وهي سرقة نقوده، بعدما كان على أبواب السفر إلى القاهرة للدراسة في معهد التمثيل، والحادثة الثالثة: دمار البيت الذي اشتراه في لبنان، خلال الحرب الأهلية. ويتابع العلبي متلوعاً، قائلاً: هذا هو نهاد قلعي في سنواته الأخيرة، أضحكنا على مدى ربع قرن، فكانت مكافأتنا له، أن قلنا له بعبارات ملتوية، ما معناه: «لا مكان لك عندنا»، و«أنت مريض لا تصلح للتمثيل»، و«عندما تموت سنمشي في جنازتك وسنبكيك»!..

لقد كان الفنان الكبير يتمنى أن يموت على خشبة المسرح، أو أمام عدسات التصوير، لكنه تُرك في بيته، خارج الملعب، ليموت ببطء، وهو يشكو الغدر والجحود، والإهمال المقصود.. لقد كابد في أيامه الأخيرة مالا يحتمله بشر، ويذكر هاني الحاج أن الفنان نهاد قلعي كان يعيش منطوياً على ذاته في بيته بالمهاجرين، يغالب آلامه الجسدية والنفسية.. ويُروى أنه قبل وفاته بأشهر، أمر أن يُرمَّم قبر والده، وعندما أصبح جاهزاً، قال الفنان نهاد قلعي لحفّار القبور: يجب أن أعجّل بالحضور إذن!..

وقبل وفاته بأسبوع، تدهورت حالته الصحية، إثر نزف داخلي قوي، فنقل بشكل عاجل إلى «مشفى الهلال الأحمر السوري»، وهو مشفى حكومي، وقد رفض الفنان نهاد قلعي نقله إلى مشفى خاص، بعد علم القصر الجمهوري، عن طريق إحدى الممرضات التي أخبرت مدير المراسم في القصر. وإيعازه (القصر الجمهوري) بذلك، على الرغم من تلكؤ نقابة الفنانين، ولجنة صناعة السينما والتلفزيون، عن المبادرة إلى ذلك، وإدارتهم الظهر له!.. فقد كان الفنان نهاد قلعي يصرُّ على أن المهم بالنسبة له هو البقاء مع الناس الذين أحبوه واحترموه، ويبذلون كل ما يستطيعون لعلاجه، وليس الانتقال إلى مشفى خاص.

وهناك، في جادة الخطيب، في قلب دمشق، لفظ نهاد قلعي أنفاسه الأخيرة، يوم ١٩ تشرين الأول ١٩٩٣، بعد أيام من المعاناة الفاجعة الإيلام. وشُيِّع جثمانه إلى مثواه الأخير في مقبرة الدحداح، بموكب رسمي وشعبي كبير، ودُفن في القبر الذي جدَّده، والذي يضم رفات أبيه وجده، من قبله[٢٥].

ويختم أكرم حسن العلبي الحديث عن الفنان الراحل، بما روته الفنانة ثناء دبسي[٢٦] عنه، من خلال تعاملها معه في المسرح القومي، وهي تعكس بهذه الرواية وجهة نظر الفنانين الذين عايشوه وخبروا أخلاقه وإنسانيته وأصالته وإخلاصه، ولا ينبئك مثل خبير. فتقول الفنانة الكبيرة: كان يتحرك على المسرح برشاقة غريبة على الرغم من بدانته، ويؤدي دوره بطريقة مثيرة للإعجاب في مسرحية «البرجوازي النبيل». كانت هذه المسرحية هي أول مشاهدتي له على المسرح، وكنت عضوة مستجدة في المسرح القومي، كان هو الممثل والمخرج، وكان الجميع يلتفون حوله، كان يلقي النكات ويشيع جواً من المرح. كنت أعتقد أن ظرفه وتفاؤله الدائمين هما اللذان يميزانه عن غيره، ويدفعان أعضاء المسرح للالتفاف حوله، إلى أن التقيت معه في عمل مسرحي. لقد أصبح هذا الإنسان المرح باحثاً مدققاً، محللاً، مساعداً، يلاحظ أدق التفاصيل، ويحس بأبسط الانفعالات، ويتفانى في تقديم المساعدة، حتى أنني كنت أشعر بأداء جميع الممثلين من خلال مراقبة انفعالاته، رغم أنه لم يكن المخرج، إنما كان ممثلاً كبقية الممثلين. وأثناء العرض المسرحي، كانت عينه دائماً تراقب بحرص شديد أداء الآخرين. اكتشفت فيه شخصاً آخر، شخصاً تدمع عيناه فرحاً لنجاح الآخرين، ويصفق متأثراً بإبداعهم، يبذل من نفسه بدفعهم نحو تطوير أدائهم..

وأصبح مديراً للمسرح القومي، وأذكر يومه الأول فيه. إنه لم يدخل غرفة الإدارة، بل بقي في صالة التدريب حتى اكتمل عددنا، وجئنا نباركه له ، فقال :

لا أدخل غرفة الإدارة قبل أن يدخلها الجميع، فلست مديراً عليكم، بل متعاونـــاً معكم لإدارة الأمور، وهذه غرفتكم، فاخلعوا الباب من مكانه، فلا أريد أن يكون يوماً حاجزاً بيننا.. وهذا ما كان.

لقد أصبح مديرنا صديقنا وكاتم أسرارنا وحامل همومنـــا.. دخـــل هـــذا الصديق في حياة كل فرد منا، ووجدنا أنفسنا نعيش ساعات صحونا في المسرح، للتدريب، أو تقديم العروض المسرحية، حتى إننا كنا نمـــضي أوقـــات الطعـــام والاستراحة في المكان الذي نعمل فيه. وعندما تعود الذاكرة بنا إلى تلك الأيـــام التي يذكرها جميع الزملاء، ندرك أن هذا الفنان كان وراء هذا الحماس الكبيـــر الذي كان يغمرنا، والذي منح ذلك النشاط المسرحي، في تلك الفترة من الزمن..

كان موجوداً في كل لحظة من حياتنا. لم ينس يوماً الكلمة الطيبـــة، ولـــن ننسى جميعاً دمعة الفرح في عينيه لنجاحنا، ولا باقة الورد التـــي تـــسبقنا إلـــى أفراحنا، ولا اعتزازه وفخره بنا. وفي ذلك الوقت، لم نكن ندرك جيداً أهمية مـــا يفعله هذا الرجل، الذي كان يكتم همومه عنا ويشاركنا فرحه وأفكاره. ولكن في هذا اليوم، بعد كل هذه السنوات، وقد مضى نهاد قلعي إلى قدره، ندرك أن الجهد والحب والعطاء والرعاية والصداقة التي قدمها لها، رسخت فينا أخلاق المهنـــة وشرف الكلمة وصدق المعاملة. لقد تعلمنا كلنا من الرجل البدين الذي كان يلقي النكات، أن الحب يفعل المعجزات. لقد كان نهاد قلعي يملك الحـــب فـــي قلبـــه والطفولة في عينيه، والخير في راحة يده. كان عاشقاً للفن أصيلاً..

وسيقول الكثيرون في رثائه: كان الفنان نهاد قلعي، فنان الجميع، بل وفناناً شاملاً، ولم يكن فناناً ممثلاً فحسب، بل كان كاتب قصة درامية وكوميدية، مـــن الطراز الاول.. كان طيباً وخلوقاً وملتزماً بفنه التزاماً كبيراً[٢٧].

لقد عرف الناس الفنان نهاد قلعي الذي أضحكهم وأبكاهم سـنين طويلـة، ولكنهم لم يعرفوا الجانب الإنساني فيه، فهو إنسان عاطفي جداً، يبكـي لأبـسط الأشياء، ينفعل بشدة، ويتألم بعمق، وهو صريح لا يحب اللفّ والدوران، وهـو إنسان طيب، لا يحمل حقداً لأحد، ولم يؤذ أحداً في حياته كلها، على الرغم مما لحق به من أذى الآخرين.

عاش الفنان نهاد قلعي، ومضى، يحب الناس، ويحب الكلمة الحلوة.. ولكنه لم يكن يتسامح أبداً، عندما يتعلّق الأمر بكرامته وكبريائه.. وربما هذا ما قتله!..

ألم يُقتل لأنه نُودي بجلافة، أو استخفاف، بلقب «البورظان»؟..

صورة مقربة:

دريد لحام

يتكئ على سماء الفن.. وينظر إلى أعلى

في صورة مقربة لشخصية دريد لحام، أودّ البدء معك من اللقــاء الأول الذي جمعكما، أنت والأستاذ نهاد قلعي.

أول مرة التقينا، كان بفضل الأستاذ صباح قباني[٢٨]، مدير التلفزيون يومها. وقتها كنتُ ناشطاً فنياً في فرقة الجامعة، وكانت فرقة الجامعة قد حققت نجاحات كبيرة على مستوى الموسيقى والتمثيل. حتى أنني أذكر أن الحكومة الأردنيـــة، دعتنا باعتبارنا «فرقة الجامعة السورية»، وذلك لنحيي ليلة من الليالي في عمّان، بمناسبة زواج الملك حسين من الملكة دينا، وفعلاً ذهبنا إلى هناك، وأحيينا حفلة، وقد كانت لهذه الفرقة سمعة جيدة، حتى أنه يوجد لدي وسام من الملــك حــسين بتلك المناسبة، حيث أنه منح أوسمة التفوق لخمسة أشخاص من أعضاء الفرقة.

الدكتور صباح قباني كان لديه فكرة عن هذا الموضوع، فأحب أن يكــون المنطلق باجتماع مجموعة من الأشخاص، الذين يتداولون الفن، لكن من مواقــع ثقافية أو تعليمية. حينها الأستاذ نهاد كان مدير المسرح القومي.

الدكتور صباح اختار الأستاذ نهاد، أيضاً؟!..

نعم، اختاره الدكتور صباح، واختار غازي الخالدي، ومحمود جبر. على اعتبار أن هؤلاء الأشخاص كان يملكون حضوراً فنياً، في ذلك الوقت.

الخمسة الذين دعاهم د. صباح قباني، هم دريد لحام، نهاد قلعي، محمود جبر، غازي الخالدي، وتاج باتوك!..

وأعتقد أيضاً كان معنا شخص يُدعى النابلسي[٢٩]، وهو من الأردن، لكنه لم يستمر معنا[٣٠]. وفعلاً كوَّنا فرقة صغيرة، وقمنا بتنفيذ أول برنامج كان أن أسميناه «الإجازة السعيدة».

أنتما الاثنان من أبناء دمشق، ولم يسبق لكما أن التقيتما من قبل؟!..

على الرغم من أننا من أبناء دمشق، إلا أننا لم نلتق من قبل. التقينا في التلفزيون السوري.

كيف كان اللقاء الأول، أو ما هو الانطباع المتبادل بينكما؟!..

كنت متهيباً، لأنه كان مسرحياً، بينما أنا لم أكن مسرحياً، بل كنت في إطار فرقة جامعية، وإن كانت فرقة تتعاطى الموسيقى والمسرح، وأنا كنت في الوقت نفسه عازفاً في الفرقة وممثلاً، أقصد أنني كنت موسيقياً، قبل أن أكون ممثلاً في الفرقة. أما الأستاذ نهاد فقد كان معروفاً على الصعيد الاجتماعي، كشخص له حضوره المسرحي، وخاصة من خلال «نادي الشرق»، والمسرح القومي.. طبعاً، كان لديه باع طويل.

يُقال إنه كان موظفاً في دائرة الجمارك؟!..

كان موظفاً في الجمارك، ومن ثم ترك العمل نهائياً، واحترف الفن من خلال إدارة المسرح القومي. وطبعاً عندما أسمع عن هذا الشخص بأنه مسرحي، وبطل على المسرح، وألتقي به، فسيكون لديّ الكثير من التهيب والاحترام. في الوقت نفسه، شعرت مباشرة، وهذا ما حصل، أننا نحن الاثنين شخص واحد، نفكر بالطريقة نفسها تقريباً، لدينا الآمال نفسها، والأحلام نفسها، بأن هذه التجربة

يجب أن تأخذ مجراها، وشعرنا بذلك منذ أول حلقة من «الإجـازة الـسعيدة»، ولكن البرنامج توقَّف فيما بعد. من الممكن أنه أُوقف بسببي، وذلك عندما اخترت شخصية مغايرة للطبيعة، أي عندما أَخذت شخصية «كارلوس»، وهي شخصية زيُّها وملامحها إسبانية. وبالتالي فإن الناس لم تحبها، لكنني لم أحتج وقتاً طويلاً لأعرف لماذا لم يحبها الناس!.. إن الناس تتعاطف مع تراثها مع فنونها، ومـن هنا بدأت رحلة البحث عن شخصية من البيئة الدمشقية، التي أفرزت غوار.

هذه مرحلة لاحقة!..

لكن يوجد هنا تفصيل صغير. إذ كان لدي خوف من الذهاب بهذا الاتجاه، والمضي في مسألة الفنون، كنت خائفاً من هذه المغامرة حقيقة، لأنه أصبح هناك نتائج عكسية، خاصة أنني موظف وأستاذ، وهذا يتعارض مع ذاك، فاشـترطت عليهم عندها، وتحدثت مع الأستاذ المخرج خلدون المالح بهذا الصدد، مطالباً أن أظهر بشكل متخفٍ، أي أن أضع باروكة ودقن، وأن أغيّر في شـكلي. طبعـاً وقتها كان هذا تفكيراً غبياً، ومع ذلك فقد صوَّرنا مقدمة العمل وأنا متخفٍّ، ولكن بعد أن تمّ التصوير وتحميض الفيلم «١٦ مم»، وعلى حدّ قول المخرج خلـدون المالح فإن الفيلم قد احترق. أنا يتهيأ لي الآن أن الفيلم لم يحترق، ولكن قيل لـي ذلك من أجل أن استغني عن فكرة التخفي. أنا هكذا اعتقدت، ليزجَّني في هـذا الموضوع. طبعاً هو مشكور.

هل كان التخفي بسبب الضغط الاجتماعي العائلي، أو وضعك كمدرس.

لم يكن الضغط الاجتماعي هاجساً بالنسبة لي. بمعنى آخر عائلتي لم تكـن مؤيدة ولا معارضة، أهلي كانوا يقفون على ضفة الحياد، كنت أتمنى أن يكـون لهم موقف، مع أو ضد.. لأنه عندما قررت الاحتراف كنت أشعر بنفسي أننـي في بداية النفق، ولا يظهر معي نهايته: هل سوف أنجح؟.. هل سـأتخلى عـن

وظيفتي كمدرس؟.. لكنْ يبدو أن حبّ المغامرة، هو ما دفعني في طريق الفــن، حتى لو كنت لا أعرف ما هي نهاية هذا الموضوع، أو ما سوف يكون عليه.

هنا يخطر في ذهني سؤال. في النقطة نفسها. إن كل الكتابات والقراءات التي قرأتها كانت تدل على تميز لديك، ألا وهو الذكاء. الذين عملوا معك كانوا دائماً يقولون إن دريد لحام لديه ذكاء في أنه التقط كذا.. هل نستطيع القول إن الذكاء خدمك في قرارك المزدوج: أولاً المتمثل فــي أن تتخــذ هــذا الاتجــاه، وتخوض في هذه المغامرة، وثانياً المتمثل في أن تبني هذا التحالف الفني مــع نهاد؟!..

التحالف الفني مع الأستاذ نهاد قلعي بُني من دون تفكيــر، مــن دون أن أدرسه، أو يدرسني، جمعنا أستديو التلفزيون السوري، وأصبحنا أصــدقاء منــذ اللقاء الأول. ولم نقرر بأننا سوف نستمر مع بعضنا البعض، الاســتمرار جــاء مصادفة.

هل كان دريد لحام القائد السرّي لهذا التحالف؟!..

هنا يوجد مسألة مهمة. عندما يتحدثون عن دريد بأنه ذكي، أحسُّ أحياناً وكأن الأمر تهمة!.. أنا أعرف كيف أدرس خطواتي، خاصة أنني خريج علــوم كيميائية. العلوم الكيمائية تعطيكِ قوانيناً للحياة، ومعادلات محسوبة.. أنا تعاملت مع معادلاتي الحياتية، من هنا كانت المسألة. أي أنني بدأت عاشقاً للفن للموسيقى والتمثيل، ودخلت في سرداب لا أرى نهايته. لكن في كل خطوة خلاله استعملت معادلاتي الكيميائية.

أي هي نوع من المغامرات المحسوبة بحكمة؟!..

بالتأكيد. لهذا أنا لدي تعبير، دائماً أقوله: أنا في حياتي لم أندم على عمــل عملته، لأنني أحاول أن أندم في البداية، وقبل العمل، وليس فيما بعد. بالإضــافة

إلى شيء يميزني عن كثير من الفنانين، وكل الذين عملوا معي في المسرح أو السينما أو التلفزيون يعرفونه. أنا مخلص جداً لعملي، أعطيه الكثير من الجهد، الكثير من الوقت، راحتي، دراستي..

انتبهتُ إلى نقطة الذكاء في المفصل الحياتي الكبير الذي مررتَ فيه، أي بالقرار في أن تنتقل من وضع اجتماعي تعليمي، ولنقل ثقافي، ووضع اجتماعي عام، كمدرس ولديك شهادة جامعية، فتدخل في المغامرة، وتبدأ من لحظة الصفر. ولحظة الصفر التي هي دائماً على حافة النجاح أو الفشل. أحببت أن أركز على هذه النقطة. وإضافة إلى موضوعة الثنائي، يلفت نظري من المشاهدة العامة، وفتات النميمة التي لملمتها، أنه كان ثمة اختلاف واضح بينكما كشخصيتين.

خارج الشاشة، نحن؛ أقصد الأستاذ نهاد قلعي وأنا، لا نشبه أحدنا الآخر. لكن داخل الشاشة كنا أصدقاء، وحتى خارج الشاشة، وعندما نلتقي، كنا أصدقاء، لكن لم نعش سوياً.. أكيد، هذا مؤكد.. لأن كلَّ شخص كان لديه فلسفته، لديه أسلوبه في الحياة. أنا لا أريد أن أتحدث عن الأستاذ نهاد، وكيف كان أسلوبه، فهو كان خياره الشخصي. لكن أقول كان لكل منا أسلوب حياتي مختلف عن الآخر، والفن جمعنا.

هذه الاختلافات، لم تكن تقف كعوائق أو حواجز بينكما؟!..

لا.. لا.. أعني أن أيّ ثنائي ليس من المهم أن يكونا طيلة الوقت سوياً، أو أن يعيشا في البيت أو المكان نفسه، أو أن يحبا الملبس نفسه. هذا إطار مختلف، لكل شخص منا حياته الخاصة، كل واحد منا يرى الحياة من منظوره الخاص. كنا نرى العمل الفني من صيغة واحدة، ولكن ليس من الضروري أن نشبه بعضنا، خارج إطار هذه المسألة. لكن بالتأكيد كنا متفاهمين جداً مع بعضنا

البعض، قريبين في الفن. أقصد أنه لم يكن هناك تعامل حياتي بيني وبين الأستاذ نهاد، خارج إطار الشاشة[31].

إختلاف نمط الحياة، حسب معلوماتي، التي تقول إن دريد لحام كان رجلاً حياته محسوبة بدقة، في حياته العائلية الاجتماعية، وحتى حياته العملية، وإنه كان يدرس كل شيء بطريقة معينة، بينما الأستاذ نهاد كان أكثر انفتاحاً حياتياً، كان يسهر ويأكل ويشرب، ويعيش بطريقة مختلفة تماماً، ومقبلاً على الحياة بقوة؟!..

أولاً: أنا أخشى أن حديثاً من هذا النمط، يمكن أن يكون حديثاً سلبياً عن الأستاذ نهاد. ولكن مثلاً أنا أحب البيت، نهاد لم يكن يحب الجلوس في البيت، لذلك كان يخرج يومياً إلى السهر خارج المنزل. مثلاً هو كان يسكن في بيروت، وعائلته في الشام، أنا لا أخترق هذه المسألة، أي من غير الممكن أن أسكن في بيروت، وأترك عائلتي تقيم في الشام، حتى لو كان وراء الأمر عامل مهني. ربما هذا من أخطائي، ولكن أنا «بيتوتي». مثلما أسلفت. أخشى الحديث عن مثل هذا الموضوع، كي لا يبدو أنني أتحدث بشكل سلبي عن الأستاذ نهاد.

من المؤكد أننا لا نريد الإساءة لأحد. نحن نتحدث عن ظاهرة فنية موجودة، ناجزة، وغير مُختلقة. نريد الحديث عن ظاهرة فنية عملتما أنتما معاً عليها بالجهد والسهر والتعب والكفاح..

بالتأكيد، كنا نجلس سوياً لندرس كيف نريد أن نصنع السيناريو، وكيف نريد أن نقوم على الحوار. كان هو يكتب العمل، كما اتفقنا عليه، من ثم آخذه أنا لأدخل عليه بقية المواقف، ومن ثم أرسله إلى فتاة «أنيتا دوردي»، تعمل على موضوع الطباعة، وهي تعرف تماماً أسراري وأسرار الأستاذ نهاد.

القصد في هذا الحديث عن الاختلاف الحياتي والشخصي فيما بينكما، تبيان إلى حدٍّ استطاع الفن أن يتحوّل إلى الخط الرابط بينكما، واستمر عبر تجربة أفلام ومسلسلات وبرامج. ترى إلى أي درجة تعتقد أن الثنائي يُسمَّى «دريد ونهاد»، وليس «نهاد ودريد»، ولماذا تمت تسميته على هذا النحو؟!..

ربما إيقاعه الموسيقي كان أجمل.. كموسيقى وإيقاع.. فقط.

أي عندما اتفقتما على هذه التسمية، أنتما من أسميتماها أم المنتجون؟!..

لا.. نحن من أسمى أنفسنا هكذا. بل إنني أعتقد أن الأستاذ نهاد قلعي هو من بادر، وكتب بيده: «دريد ونهاد»، أول مرة.. من الممكن كان الأمر احتراماً، أي مثلما يقوم شخصان بدعوة بعضهما البعض: تفضل.. لأ أنت تفضل.. أي أنه نوع من أنواع التوجيب.

من الأشياء التي سمعتها، أن نهاد كان أسرع بالموافقة إلى العقود والاتفاقات، بينما كان دريد أكثر تروّياً، لأنه أكثر تأمّلاً؟!.. حتى أن بعض المنتجين كانوا يوقعون العقد، لكنهم لم يكونوا يعتبرونه نافذاً حتى يوقع عليه دريد. مثلاً عندما يكون نهاد قلعي يوقع العقد في بيروت، ويوافق لأسباب معينة، كانوا يعرفون بأن المرجعية هي لدريد وموافقته؟!..

لا.. ليست المرجعية لدريد أولاً. ومثلما سبق وقلت إن الذين تحدثوا عن مسألة الذكاء، كان الأمر يبدو لديهم وكأنه تهمة. المهم، لنفرض أنني وقّعت قبل الأستاذ نهاد، أيضاً، وبالطريقة نفسها، فإن العقد غير سارٍ إلا إذا وقّع نهاد عليه. أي هي تحصيل حاصل، فإذا أنا وقعت، وقلت إنني موافق، يجب أن نحصل على موافقة نهاد، وبالتالي لا يتم العقد إلا إذا وافق الإثنان «دريد ونهاد»، فكونه هو وقّع قبل، لا يعني أنني أنا المرجعية.. لا..

أنا كنت الجزء الآخر من العلاقة الفنية، أعني إذا كنت أنا قد وقّعت قبله، فيصبح الحل عندها بيده، في أن يقول نعم أو لا.. وإذا قال لا فإن العمل كله لن

يتم، لأننا دخلنا «دريد ونهاد» معاً، في العمل الفني.. لكن، وأرجو أن لا يؤخذ هذا الأمر بشكل سلبي، قلت لك إن الأستاذ نهاد كان يحب السهر، كان يسكن في بيروت، ولديه بالتالي بيتان؛ بيت في دمشق، وآخر في بيروت، وهذه أمور توجب عليه أعباء مالية ، وكنت أعرف أنه أحياناً كان يقبض عربون العمل، ويصرفه فوراً.. أنا لم يكن لديّ هذا النوع من الحياة.

ألم تكن هذه التفاصيل تؤثر على تعاملكما الفني؟!..

لا.. لا.. التعامل الفني بيننا كنا نعطيه حقّه كاملاً، أما الحياة خارج الشاشة، أو قبل المسرح، فلكل واحد منا حياته، بعيدة جداً عن الشخص الآخر.

في العمل الفني كان هو ضحيتك، فأنت من كان يدبّر له المقالب. أقصد في الحياة هل كان يعمل فيك مقالب؟!..

لا.. لا..

أريد أن أطمئنك، وأزيل المخاوف لديك، بالتأكيد على أن منطلقي دائماً في الكتابة، لا يحمل أي محاولة إساءة لأي أحد.. مع قناعتي أن النقد ليس إساءة.

أنا الآن موجود، ولو كان رأيك فيّ سلبياً، لا يوجد لديّ أي مانع. لكني لا أريد أن يكون هناك أيَّ رأي سلبي في نهاد، على الأقل لأنه غير موجود.

***

نعود الآن إلى ما قبل نقطة اللقاء بينكما، فقد كانت لك تجربة حياتية خاصة، عشتها قبل العام ١٩٦٠. من المعروف أن كل الكتابات والحوارات بينت أنك من عائلة دمشقية، لكن نشأت في بيئة فقيرة، مع عدد كبير من الأخوة والأخوات، في كنف والدة، رحمها الله. حالة الفقر في تلك الأيام، كيف استطاعت إيصالك لتأخذ شهادة جامعية في الكيمياء، وكان من المعروف أنه في تلك الفترة يجب على الشخص أن يذهب ليعمل ويعيل عائلته.

دائماً، أو كثيراً، ما أُسأل من أين أنا؟.. ما هو وطني؟.. أنا عادة أقول وطني الثاني سورية. وطني الأول هو رحم أمي. الأم أثّرت فيّ كثيراً، التربية، الحلم، التحمل.. عندما ترى أمك تتحمل كل متاعب الحياة، فأنت تصبح مضطراً لأن تثبت، وتساعد بشكل أو بآخر. أنا تعلمت في مدرسة خيرية مجانية. أخواتي الشباب ثلاثة منهم كانوا يعملون.

كنتم أربعة شباب؟!..

أربعة شباب، وست بنات.. فالدراسة الابتدائية، وحتى بداية البروفيه، كانت في المدرسة المحسنية. تخرجت بعدها من المدرسة الثانوية. وأنت تعرف أن التعليم في سورية غير مكلف، وخاصة في ذلك الوقت. أولاً هو مجاني، وثانياً لا يوجد فيه أي كلفة. لكن بالإضافة للدراسة، كان لكل واحد منا عمل، ويجب أن يساعد في مصروف البيت، لهذا أنا امتهنت عدة مهن، خلال أيام الدراسة.

أنت أصغر أخوتك؟!..

نعم أنا أصغر الصبيان..

لذلك هم عملوا وأبقوك في المدرسة؟!..

نعم. وأخي الأكبر مني مباشرة كان في المدرسة، ولكنه تركها وتوظف في الشركة «الخماسية»، من ثم عندما أحسوا عليه أنه نبيه، ولديه مواهب، أُرسل في بعثة إلى ألمانيا مدة ستة أشهر، من ثم طلب الألمان منه أن يبقى مدة أربع سنوات ليحصل على الريادة. وفعلاً الآن هو أهم كيميائي موجود في العالم العربي حالياً. لكن أنا أخذت بكالوريا قبله، وتخرجت قبله. كل واحد منا كان خلال فترة الدراسة يعمل في مهنة، مثلاً: حدّاد، خيّاط، دهّان، مكوجي..

عند دخولي الجامعة بدأت أرتاح مادياً، لأنني دخلت في معهد المعلمين العالي، حيث كانوا يجرون مسابقة، ويأخذون طلاباً يدرسون بالجامعة على

حساب هذا المعهد، الذي يدفع لهم رواتب، وهم في الجامعة. الراحة مادياً، هي التي جعلتني أذهب باتجاه الفنون، لأنه لم يعد لديّ هاجس مادي، فبدأت مع الموسيقى، وأحببت عازفاً يسمى «محمد قنواتي»، كان طالباً في كلية الصيدلة، سحرني بعزفه، وبدأت أتعلم الموسيقى في البداية، وانتسبت إلى فرقة الجامعة موسيقياً، وبالصدفة عملت ممثلاً[٣٢]. لم يكن هذا الموضوع قيد تفكيري سابقاً، لأنني لم أكن مرتاحاً مادياً، وكما يقول لك المثل الصيني: «إذا كان لديك قرشان، فبالقرش الأول إشتر رغيف خبز، وبالثاني وردة». لهذا تكاليف حياتي كانت لها الأهمية الأولى. مع ذلك كان من الواضح أنني أحب الكوميديا منذ أن كنت طفلاً صغيراً، حيث كانوا يسمونني «مهرج العائلة»، لكن عندما يعمل الشخص عند حدّاد ويعود متعباً، هنا يأتي التعويض عن كل هذا القهر، حيث يوجد حنان الأم، وحنان الأب، وحنان الأخوة. هذا كله كان ينسيك، لهذا لم نكن نشعر ونحن صغاراً بالقهر، خاصة في ذلك العصر. هذا الإحساس لم يكن يُسمح به، أو لم يكن واضحاً، حيث أن الناس كلها كانت على الشاكلة نفسها. في حارات دمشق في ذلك الوقت كان كل الأشخاص يرتدون الجاكيت نفسها، والطربوش نفسه، والقنباز أو الشروال نفسه. كان هناك زيّ موحّد، يشبه زيّ المدارس.

الحي الذي ولدت وترعرعت فيه!..

أنا من حيّ اسمه «حيّ الخراب»/ «حيّ الأمين»، زقاق الشرفا. أنت تعرف، كان الأشخاص على غير ما هم الآن: هذا يرتدي ماركة، وذاك من «البالة»، وهذا شيء واضح. هذا الأمر لم يكن فيما مضى، لهذا لم يكن هناك إحساس بالقهر من الآخرين. الآن، وأنا في هذا العمر، عندما أذكر تلك الأيام، أذكرها أكثر من الآن، لأنني كنت مطمئناً، كنت أستيقظ مائة مرة في الليلة، لأسأل هل طلع الضوء، أم لا؟.. كان لدينا هاجس أن يأتي الغد. لكن اليوم الكل

يخاف من الغد. الكل مرعوب من الغد. أنت عندما ترى أمك، وأنت تعرف في ذلك الوقت ماذا تعني الأم، عندما تريد أن تطبخ وتغسل لاثني عشر فرداً، كان كله عملاً يدوياً. كنت أستيقظ في الليل لأراها تكوي، أو خلف ماكينة الخياطة. وقتها مهما كنت تشعر بالمعاناة، فإنك تحس بأنها شيء قليل، وليست ذات أهمية، أمام هذا العطاء. لهذا عندما أريد أن أذكر شيئاً أحبه، أذكر تلك الأيام أكثر من الآن. الآن لديّ سيارات، لديّ امرأة، لديّ أولاد، لديّ مكتب أنيق، ومع ذلك فإنني أحنّ إلى أيام البساطة. لهذا عندما أذكر تلك الأيام أذكرها بحبّ، لهذا حالياً لا يوجد أب من جيلي عندما يريد أن يذكر تلك الأيام، لا يذكرها إلا بكثير من الحب. من الممكن في وقتها كان هناك نوع من القهر. لكن الآن أتذكر بسعادة كيف كنت أقف، وأعمل عند الحداد.. أذكرها بكثير من الحب. لا أهرب من تلك الأيام، بل بالعكس أعتقد أنني أحب أن أعود إليها.

قليلاً ما تتكلم عن والدك؟!..

في أي عائلة، دائماً لتأثير الأم الدور الأكبر..

هل توفي والدك بعمر مبكر، مثلاً؟!..

لا.. توفي في سن الثالثة والسبعين..

هل كنت صغيراً في السن، حينها؟!..

لا.. كنت قد بدأت في طريق الفن.

السؤال هل تعتقد أن طبيعة هذا التكوين العائلي، هو الذي منحك صفات الإخلاص في العمل، الإصرار، والاهتمام بالتفاصيل؟!..

بالتأكيد، وفروسية الموقف أيضاً. هذا ورثته عن أبي. أبي كان فارساً حقيقياً، كان فارساً فقيراً..

والدك شامي تزوّج من لبنانية، في تلك الأيام، كيف جرى ذلك؟!..

أبي تنقّل بين عدة مهن. لا أعرف لماذا. كان يتنقل دائماً. من جملة ما عمل في إحدى المرات أن عمل مراقب عمال في منطقة القرعون، في البقاع الغربي، حيث كانوا ينشؤون جسراً على نهر الليطاني. أبي كان وقتها مراقب عمال، والعمال كانوا نوعين، ذكوراً وإناثاً. أمي كانت من جملة العاملات، وقمر وحلوة.. دائماً، وكما يحصل، فإن القريب من العين قريب من القلب، فأحبها وتزوجا، وسكنا فترة في مشغرة. نصف أخوتي ولدوا في مشغرة، من ثم انتقلوا إلى دمشق، حيث ولد النصف الثاني من أخوتي، وأنا من النصف الثاني. وعندما سكنا هنا، في دمشق، كان من جملة المهن التي عمل بها والدي، أن كانت لديه دكان صغيرة جداً، يبيع فيها أشياء بسيطة، كالجبن والدبس وزيت الكاز.. أي احتياجات الناس في ذلك الوقت، وبالجملة كان يبيع فيها الفحم، فقد كان لديه بغل، وهو كان يركب البغل، ويذهب إلى مشغرة، مسافة ٩٠ كم، يذهب ليأتي بالفحم، ويعود ومن دون توقف.

تخيّل أنه كان يذهب إلى مشغرة ليأتي بالفحم، ويبيعه ليكسب بعض الليرات، في ذلك الوقت!.. لهذا كان فارساً بامتياز، لأنه كان يذهب ويعود من دون توقّف، ومن دون راحة، يصعد جبالاً ويجتاز أودية وأنهار.. لهذا أشعر أنه إذا كان هناك رغبة في شيء ما، فلا يوجد أبداً مستحيل. لكن إذا لم يكن هناك إرادة، فالسهل يصبح مستحيلاً.

أنت في الصف السادس، أو السابع، طلب منكم أستاذ المدرسة أن تكتبوا مواضيع إنشاء، تعبّرون فيها عن ماذا تحب أن تكون في المستقبل؟!.. في تلك الأيام، حينما كنت تعمل حداداً، وفي موضوع إنشاء كتبته، ماذا كنت تحب أن تكون في المستقبل؟!..

لا أعتقد أنه في تلك الأيام، أو في ذلك الجيل، كان من الممكن أن يتخيل أحد ما هو المستقبل. لا أستطيع أن أتخيل، من الممكن أن تطرح هذا الموضوع الآن، بوجود الانترنت والتلفزيون، حيث ترى الناس والعالم. الآن أنت تستطيع أن تعرف ماذا يجري على القمر، في البداية لم يكن هناك حتى راديو.

ألم يكن يراودك أن تصبح طبيباً، مهندساً، مدرساً، ضابطاً، مثلاً؟!..

لا.. أبداً.. فالمجتمع كان ضيقاً جداً. مجتمع يشعر فيه المرء أن هذه فقط آفاقه. لا توجد إطلالة. الآن أنت تنظر إلى التلفاز فتطل على العالم والمستقبل. هذا لم يكن موجوداً. الشخص منا كان يعيش وهو لا يدرك إلى أين يذهب، لأن ليس بيده أن يختار. الظروف والإمكانيات هي من تختار لك، في بعض الأحيان، ماذا يجب أن تكون.

نحن عرفنا أن الوالدة تحديداً، رحمها الله، وطبيعة التكوين الأسري، كانت من أهم المكونات.. ماذا بالنسبة للقراءة، المطالعة.. من هي أهم الشخصيات التي أثرت فعلاً في تكوينك، في تلك المرحلة؟!..

الوالدة..

اختيارك للكيمياء، ألم يكن لأخيك الأكبر علاقة به؟!..

لا..

كونه ذهب إلى ألمانيا، وأصبح من أهم المبدعين في مجال الكيمياء، كما قلت، ألم يكن لهذا تأثيره؟..

لا.. هو ذهب فيما بعد.. بعد أن أصبحت في الجامعة. لا ليس له علاقة. أحياناً يذهب اهتمام الطالب باتجاه الأستاذ الذي أحبه. مثلاً أستاذ العلوم في الثانوي أو في الإعدادي، كان أستاذاً ظريفاً وطيباً، وكنت أحبه، وكنت أحب

اختصاصه. لهذا في كثير من الأحيان ترى ميول الطالب تذهب إلى المادة التي كان يحب أستاذها. مثلاً إذا كان الأستاذ ظالماً، فالطالب لا يحب المادة أبداً.

الشخصيات التي تميل إلى الموسيقى أو التمثيل، غالباً ما تكون طبيعتها أدبية. شخصيات تنحو نحو الشعر والرقص والغناء والموسيقى.. إلخ.. هل أنت كنت شخصية أدبية، بهذا المعنى؟!..

لا.. عندما ترى، ولنأخذ مقياساً لهذا الموضوع، من فرقة الفنون التابعة للجامعة السورية؛ أؤكد على الجامعة السورية لأنها كانت الجامعة الوحيدة، وكان لديها كلية في حلب وهي كلية الهندسة، أما باقي الكليات في دمشق. ٩٠% من أعضاء الفرقة الموسيقية والتمثيلية كانوا من الكليات العلمية، كان المعظم من الهندسة والصيدلة، ومن العلوم، ربما ١٠% فقط من الآداب والحقوق والعلوم الإنسانية. من الممكن أن السبب هو الحاجة الإنسانية لمسألة الموسيقى والشعر والفن، التي يُحرم منها طلاب العلوم، لأن طالب العلوم عندما يكون موجوداً في المختبرات والتفاعلات والمعادلات، يكون بحاجة إلى التنفس خارجاً، فيذهب إلى الموسيقى والشعر، أما طالب كلية الآداب الذي يعيش دائماً مع عمر بن أبي ربيعة، مع المتنبي، مع جرير، لم يعد بحاجة.. أصبح لديه اكتفاء. لهذا أكثرية الفرقة كانت من كليات العلوم.

غالبية الفنانين المعروفين في تلك الفترة، هم من الأشخاص الذين لم يدرسوا، أو لم يحملوا شهادات عليا. أنت عندما ذهبت باتجاه الفنون، هل كنت تتوقع أنك سوف تصل إليهم؟!.. أم كنت تتخيل أن تبقى في مجال هذه الفنون النخبوية؟.. هل خطر لك أنك سوف تعمل مع الفنانين الذي كانوا من أجيال سابقة، مثلاً حكمت محسن، عبد اللطيف فتحي، رفيق سبيعي، فهد كعيكاتي، أنور البابا، وغيرهم، ممن كانوا يعملون في المسارح الشعبية؟!..

لم يكن هناك على الإطلاق نظرة بأنه يوجد مستويان في هذا الموضوع، لم يكن هناك تلك النظرة، ولم يكن هذا الموضوع موجوداً، لأن الشخص إذا أحب وعشق تلك الفنون، لن ينظر إلى هذا الشخص، أصله من أين؟.. أو تخرج من أين؟.. أصلاً أعتقد أن هم لهم الحق في رفضي، وليس أنا. كان من حقهم أن يفكروا بطريقة معينة، رافضة لي. أنا خريج كيمياء، وبالتالي ما علاقتي بهذا الموضوع، وما الذي يدخلني فيه؟.. هم موجودون، ولهم تاريخهم، ولا نستطيع القول إنهم كانوا يعملون في مسارح متواضعة، لأن كل المسارح كانت على تلك الشاكلة، ولأنه لم يكن هناك دار أوبرا، كما الآن.

ألم يكن هناك مفهوم لفن راقٍ، وفن هابط، أو فن تجاري؟!..

لا.. لا.. لم يكن موجوداً..

في فترة دخولك إلى هذا المجال، عندما كنت طالباً جامعياً، هل كنتَ تشاهد السينما المصرية، أو العالمية؟!..

قليلاً.. قليلاً جداً..

ألا تعتبرها من المؤثرات الثقافية أو الفنية في حياتك، في تلك الفترة؟!..

لا.. لا.. من القليل جداً في الحقيقة. في الجامعة، كما قلت لك، أصبح لدي دخل، كان من الممكن أن أذهب إلى السينما، لكن كطالب كم مرة أستطيع أن أذهب إلى السينما؟.. في البداية لم أذهب للسينما على الإطلاق، لأن دخل العائلة لم يكن يسمح لنا بأن نذهب إلى السينما، مع أن القيمة كانت زهيدة جداً. لا أتصوَّر أنني في يوم من الأيام، رأيت فيلماً عربياً وقلت إن هذا مثلي، أو أريد أن أصبح مثله. وكما شرحت لك، عندما تفكر في ذلك الوقت، كان لا يوجد حتى تلفزيون، لأنه وُجد في العام ١٩٦٠.

أنت دخلت في الأسبوع الثاني من تأسيس التلفزيون السوري؟!..

في الأسبوع الأول. كان يوم ثلاثاء. حتى عندما دخلنا إلى التلفزيون السوري دخلنا غرباء. لم نكن نعرف ماذا يعني هذا التصميم؟.. أي أننا دخلنا على موضوع لم نكن ندرك معناه. الشباب وروح المغامرة أدخلتنا في هذا المدخل.

في حياتك توجد رحلتان بارزتان: الرحلة الأولى، هي رحلة البحث عن غوار. والرحلة الثانية، هي رحلة التخلص من غوار. لنبدأ برحلة البحث عن غوار؟!.. من الممكن أنها بدأت ببرنامج «الإجازة السعيدة»، ولقائك والأستاذ نهاد؟!..

بدأت بعد «الإجازة السعيدة».. عند فشله..

عندما فشل كارلوس، أحسست أنه لم يتجاوب مع مزاج الجماهير، فبدأت رحلة البحث عن غوار؟!..

نعم.. كما قلت، أحسست أن الناس تتعاطف مع تراثها، مع فنونها، ليس مع فنون الآخرين، لم أحتج وقتاً طويلاً لأدرك موديل الشخصية، شكلها كموديل وليس كمضمون، أي لا أستطيع أن أقول إن غوار لديه عيد ميلاد في يوم كذا، هو تكوّن تكويناً بدأ بالشكل، ومن ثم تبلور رويداً رويداً.

عملياً، هل التقيت مع غوار في ١٩٦٣، أم في ١٩٦٤؟.. هل تذكر في أي عام تعرفت على غوار؟!..

طبعاً.. تعرفت عليه في العام ١٩٦١.

كانت البداية، في أي عمل؟!..

بدأنا بأعمال بسيطة. عمل اسمه «سهرة دمشق»، من إخراج الاستاذ خلدون المالح، وكان عبارة عن عمل منوعات، مجموعة أغاني مدبلجة، تفصل بينها مشاهد تمثيلية.

هل بدأتما كثنائي؟.. وهل ولد غوار في اللحظة نفسها التي ولد فيها حسني؟!..

تقريباً.. وأخذ هذا الشكل الثنائي. حتى الأسماء أتت فيما بعد.

ذكرت أن غوار كشكل وُجد، ومن ثم صارت تتغير أسماؤه، مثلاً مشعل الطوشة، أحياناً والده، وأحياناً عمه، وأحياناً أخيه.. وهو نفسه كان يأخذ أسماء متعددة: عنتر، عصفور، زيتون؟!.. هل كانت هذه محاولات للتعديل على شخصية غوار؟!..

لا.. هنا أقول: أنا وغوار دخلنا في بعضنا البعض بشكل أو بآخر، وأصبح من الصعب أن أخرج منه كغوار. إذا كان الدور يتطلب أن أكون شخصاً يلبس ربطة عنق، لكن غوار لا يلبسها. غوار كموديل أهم من شيء آخر، أي لا يمكن أن تفصل غوار عن الشروال، النظارة، القبقاب.. لا تستطيع أن تفصله عنهم، لكن الدور في هذا السيناريو لا يوجد فيه هذه المواصفات، فاضطر أن أذهب إلى المواصفات الثانية، الخارجية على الأقل، لكن من الداخل غوار هو غوار، ما عدا المرحلة التي بدأت مع فيلم «الحدود» و«التقرير».

هل كان غوار يتحول كما يريده النص، أو كما كان يريده دريد لحام؟!..

لا.. كما كان يريده النص بالتأكيد، وخاصة أنه بهذه الأفلام كان يعتمد المُنتج على ثنائي اسمه «دريد ونهاد»، وهما دائماً كان يوجد لديهما مواصفات لها علاقة بينهما. بقيت هذه المواصفات حاضرة، سواء غيّرنا الملبس، أم لا.. لقد بقيت، فرأس غوار كان سيطل حتى من خلال البدلة السموكن، ورأس حسني سيطل حتى من خلال القمباز.

عندما شكلتما الثنائي، هل كنتما تفكران بنماذج عالمية: لوريل وهاردي، مثلاً؟!..

المسألة ليست مسألة شخص سمين وشخص نحيف، مثل لوريل وهاردي. ونحن كنا لا نشبههما بأي شيء أصلاً. كما قلت إن ثقافات الآخرين في ذلك الوقت، لم تكن متيسرة لنا، ومن الممكن لو كان يوجد تلفزيون، لكنا قلنا نعم. لكن هذا الشيء لم يكن متيسراً، لتتفاعل مع ثقافات الآخرين. بقينا حالة خاصة محلية، لا تشبه أحد، ولا أحد يشبهها. عندما توقف الأستاذ نهاد، نتيجة مرضه، بعضهم عرض عليَّ أن نشكل ثنائياً. أنا كنت أقول لهم إن المسألة ليست مسألة شخص سمين مكان شخص سمين، أو شخص رفيع مكان شخص رفيع، فأنا لا أستطيع تبديل الأستاذ نهاد، وهو لا يستطيع تبديلي. من المستحيل أن نكون ثنائياً آخر، لأنه كان هناك توافق. كنا اثنين، ولكن الاثنين كانا واحداً.

برأيك نجاح واستمرار هذه الحالة لهذا اليوم، هل يعود لأنها تجربة أصيلة محلية نابعة من الوجدان الذي تربيتما عليه؟!..

بالتأكيد، فأنا أذكر، عندما كنت أعمل، وهنا نعود إلى مسألة الإخلاص، لم يكن هناك مخطط بأنني سوف يصبح لدي سيارة. كله لم يكن موجوداً في هذه الحسابات. لم نكن نعرف كيف كنا نمشي، وإلى أين؟.. لكن كان إخلاصنا للحظة الفنية، فقط.

يوجد العشرات أو المئات من محاولات التقليد لكما. كثيراً ما نرى من يريد أن يشبه كركتر غوار وحسني، فيذهب إلى تقليدهما، في السينما والتلفزيون، وفي غير بلد عربي، كان يوجد هناك أشخاص يريدون محاكاة شخصية غوار وحسني. بماذا تشعرك هذه الحالة؟!..

أكون سعيد بها جداً. فلولا أنها شخصية مؤثرة لما خرج أشخاص ليقلدوها، أو يعملوا مثلها، فهي شخصية مؤثرة، وهذا شيء مهم، تؤكد لك بأنها ما زالت شخصية باقية، فهي تراث شعبي، دخلت في وجدان الناس. هذا شيء يسعدك.

هل تميز بين تجربة وتجربة من تلك المحاولات، بأن هذا نجح أكثر من ذاك، في تقليد غوار؟!..

في بعض الأحيان هناك من يقلدون بشكل جيد، لكن بعضهم يبالغ في عملية التقليد، تماماً عندما يغني أحد لأم كلثوم، فيبالغون أكثر منها بالتطريب، أو بالعُرب، وكأنهم يريدون أن يقرروا بأنهم أهم أو أحسن من أم كلثوم. هذا خطأ كبير. لا أحد يستطيع أن يكون أم كلثوم. تستطيع أن تغني لها، لكن لا تستطيع أن تكون مثلها. حتى لا يمكن لك أن تشبهها، فيبالغون في بعض الأحيان. لو بقوا على البساطة، ومن دون مبالغة، من الممكن أن ينجحوا.

قائمة الأفلام السينمائية التي حققتماها، مجتمعين، ومنفرداً وحدك، تضم ثلاثين فيلماً.. تبدأ من فيلم «عقد اللولو». كنتما تؤسسان نفسيكما في إطار التلفزيون، وتعملان، فجأة جاء الأوبريت والسينما!..

في العام ١٩٦١، وبمناسبة العيد الأول لافتتاح التلفزيون، الذي هو ٢٣ تموز، والذي يصادف عيد الثورة المصرية، عرضنا أوبريت «عقد اللولو» على مسرح نادي الضباط «القديم، أمام سينما الزهراء»، وقتها كُلِّفنا نحن بإحياء الاحتفالية. وقصة الأوبريت كانت لي..

كان أوبريت: مسرحاً غنائياً؟!..

نعم، كان عملاً تمثيلياً غنائياً، يتخلله دبكات ورقصات.

أنت مصمم الرقصات، أو مدرب الرقصات.

نعم، نعم، أنا.

من أين جئت بهذه الموهبة، أو هذه الصفة: مصمم ومدرب رقصات؟!..

أنا ابن مشغرة. وأنت تعرف أن مسألة الدبكة هي الملح اليومي في السهرات. في قرى لبنان، كل قرية لديها ساحة، يجتمع فيها الناس يتسامرون ويدبكون.. ولأنني أصبحت مسؤول فرقة التلفزيون للرقص والفن الشعبي.

كيف كان تجاوب الجمهور مع أوبريت «عقد اللولو»؟..

الحمد لله نجح.. وبعد عام ١٩٦٣، دخلنا على خط الانتاج السينمائي، أحب المنتج أن يكون باكورة أعماله هذا الفيلم، طبعاً أضيف إليه فهد بلان، وصباح، لأننا؛ أنا ونهاد، لم نكن معروفين، إلا على مستوى ضيق، وخاصة في ذلك الوقت، حيث كان إرسال التلفزيون لا يصل لأبعد من حدود دمشق.

وأجهزة التلفزيون أصلاً لم تكن موجودة إلا في بعض المنازل في مدينة دمشق؟!..

بالضبط.. فاضطروا لأن يحضروا المطربة صباح والمطرب فهد بلان، كأسماء لامعة، من أجل أن تحمل الفيلم. المطربة صباح رحبت بالفكرة طبعاً، وفهد بلان أيضاً رحب بالفكرة.

الفيلم من إنتاج «سيريا فيلم»، أي محمد الرواس؟!..

الفيلم هو إنتاج خليط فيما بين نادر أتاسي، وسيريا فيلم، وتحسين قوادري. و«سيريا فيلم» هو محمد الرواس، وفوزي الرواس. الجميع كانوا يتعاونون على هذه الإنتاجات. وفي بعض الأحيان كنت ترى «سيريا فيلم»، لكن عملياً وراء الموضوع هو نادر أتاسي.

تعاونك مع المهندس نادر أتاسي، بدأ في العام ١٩٦٤، واستمر حتى العام ١٩٩٦..

نعم أكثر الأفلام كانت معه. لكن كما قلت لك «سيريا فيلم»، كانوا أحياناً يعملون مستقلين، وأحياناً يعملون مع نادر أتاسي.

هل نستطيع أن نقول مثلاً، إنه كما كان يوجد ثنائي فني مع نهاد، كان هناك ثنائي موازٍ مع نادر أتاسي؟!..

لا.. نادر أتاسي كانت لديه انتاجاته الخاصة طبعاً. هو أنتج في فرنسا، وأنتج لفيروز والرحابنة. حتى في بعض الأفلام التي عملنا بها، كان هو مُموّلاً

من وراء الستار. لكن لا أستطيع أن أحدد لك أيَّ هذه الأفلام!. كانت تعجبه فكرة ما، وحتى لو لم تكن لنا، فيقوم بإنتاجها.

علاقتك مع تحسين قوادري، كيف كانت؟!..

كانت علاقة طيبة.

هل كان تحسين قوادري مؤمناً بالثنائي «دريد ونهاد»، إذ أنني رأيت عشرة أفلام لكما من إنتاجه؟.. وهل نستطيع أن نعتبر أفلامكما مع تحسين قوادري ونادر أتاسي هي العمود الفقري التي قامت عليها السينما السورية؟!..

أكيد.. طبعاً نحن قمنا بأعمال أفلام أخرى، لبنانية، لكن أغلب الأعمال السينمائية كانت مع نادر أتاسي، وتحسين قوادري، و«سيريا فيلم».

«لقاء في تدمر» هو استكمال لتجربة «عقد اللولو»، وتطوير لها!..

بالتأكيد. أستطيع أن أقول لك: لا يوجد فنان لا يتمنى أن يشاهد نفسه على الشاشة الفضية. تبقى للشاشة الفضية وهجها. وعندما أحب نادر أتاسي أن يصنع هذا الفيلم، فرحنا أننا سوف نرى أنفسنا على الشاشة الفضية. وعندما لاقى «عقد اللولو» هذا النجاح، صنعوا لنا هذه السلسلة من هذه الأفلام. كما قلت لك هي مصلحة متبادلة بين الطرفين. وببساطة عندما يصنع المنتج فيلماً ولا ينجح سوف يتوقّف.

القصد أنه في الفيلم الأول كان يوجد هناك تخوف من أن يتم الاعتماد على «دريد ونهاد»، بينما في فيلم «لقاء في تدمر» تمّ الاعتماد عليكما، ولم يحضروا لا صباح، ولا فهد بلان؟!..

عندما أقول عن هذا الفيلم إنه سوري، فمن المفروض أن أكثر رأس مال يأتي به ينبغي أن يكون من سورية، من السوق السوري، ومن ثم من الأسواق الأخرى، لبنان، مصر، الأردن، وأكيد من الخليج، والمغرب العربي، إلخ.. كان

السوق الأساسي في سورية، والشهرة والنجاح في سورية كان للثنائي «دريد ونهاد»، لهذا تمّ الاعتماد علينا.

أريد أن أعود إلى «عقد اللولو». هناك حكاية إنه قيل لتحسين قوادري إننا نريد أن نعمل فيلماً بطولة «دريد ونهاد»، وبالصدفة كانوا يمرون أمام سينما «العباسية»، وكان يُعرض فيها إعلان، أنتما فيه، فدخلوا ليروكما، وتمّت الموافقة عليكما، شريطة وجود صباح وفهد بلان!..

لم أسمع بهذه الحكاية.. ولا أعتقد أنه فقط من خلال إعلان تمَّ التعرف علينا، لأنه في العامين ١٩٦٣/ ١٩٦٤، بدأنا نُعرف بشكل جيد على المستوى المحلي عموماً. يوجد نقطة ضعف في هذه الحكاية. تحسين قوادري ليس مضطراً أن يدخل صالة سينما ليشاهد إعلاناً أو دعاية غسالة، ويقتنع بنا، وهو ابن صنعة السينما.. أعتقد أنه كان لديه فكرة عنا، حيث أننا منذ سنة ١٩٦٠، لم نتغيب عن شاشة التلفزيون تقريباً.

عندما كنتما تعملان سينمائياً في سورية ولبنان، هل كنتما تفكران بالسوق المصري؟!..

عندما أعود إلى الفيلم الأول «عقد اللولو»، وما بعده، أجد أن هذه الأفلام حققت أرباحاً، وأعادت رأس المال المُوظَّف فيها، لكن حبّ المنتجين لفتح أسواق جديدة، خلق هذا التطعيم. الفيلم السوري اللبناني، أو السوري المصري، هو عبارة عن فتح آفاق جديدة، لهذا الموضوع، لهذا لم تتكرر هذه الأمور كثيراً.

وأريد أن أقول عن الأفلام الثلاثة، التي أخرجتها: «التقرير»، و«الحدود» و«الكفرون»، لم أعتمد فيها على الحضور المصري، على الرغم من أن هذه الأفلام السورية الوحيدة، التي حققت حضوراً في مصر، وحازت على عدد من الجوائز، وحققت نجاحاً شعبياً وجماهيرياً[٣٣].

ولكنكم في وقت ما، كنتم تُحضرون نجوماً مصريين إلى سورية، بـــل إن فيلم «الرجل المناسب» صُوِّر في مصر، ألم تكن هذه محاولة لغـــزو الـــسوق السينمائي المصري؟!..

بالتأكيد. لفتح هذا السوق، ومع ذلك لم يُفتح هذا السوق بهذا الاتجاه أبداً[٣٤].

في تلك الفترة، ألاحظ على الأقل ما بين العامين ١٩٦٤/ ١٩٦٩، أنه في كل عام كنتم تصنعون فيلماً، أو فيلمين، وأحياناً ثلاثة أفلام. على الرغم من أنك وصفت علاقتكم مع هذا الفن الجديد، بأنها بدأت بالفطرة. تحدثت عن طريقـــة التعامل مع الكاميرا، والوقفة أمامها، عندما بدأتم الغوص فـــي هـــذا العمـــل، والخوض فيه. هل التجربة هي وحدها فقط التي كانت تعلمكم وتدفعكم للمشاهدة والقطع والمونتاج والصورة، وتحديد الكادر؟!..

نعم، وخاصة أنني كنت أحب المتابعة. أي عندما انتهي من تصوير فـــيلم، ويخرج إلى المونتاج كنت أذهب معه إلى المونتاج. بل وكنـــت أتـــابع تـــسجيل الموسيقى، وأتابع وضع المؤثرات، حتى أصبح لديّ الخبرة الطيبة.

قيل لي إن دريد لحام يتابع العمل بكل تفاصيله، وليس فقـــط دوره، بـــل يتابع كل خطوة تتعلق بالعمل!..

نعم.. أنا والعمال كنا ندخل إلى موقع التصوير سوياً. أتابع كل لحظة. كان بإمكاني في بعض الأفلام أن أقوم بمونتاجها، ولكن كنت أفضل أن يوجد مونتير، وأنا أجلس معه. في «الحدود، وكفرون، والتقرير»، لم يكن محمد علي المـــالح يشغل الماكينة حتى أحضر. كان يجب أن أحضر، وهذا حرص مني على الفيلم.

وفي فترة أسَّسنا أنا وخلدون المالح ونصر فرج، شركة مهتمة بـــالإعلان، اسمها «شمرا»، وكان الإعلان يُصوَّر سينمائياً، ثم يُعرض في التلفزيـــون. أنـــا

كنت أضع السيناريو، وأقوم بالإخراج، وأقوم بالمونتاج على المافيولا. ولقد فزنا كشركة بالجائزة الأولى في الإعلان في العالم، وهذا حصل سنة ١٩٧٣، ولـدي البراءة للشركة عالمياً، وكان الإعلان عن «سينالكو».

وهذا الإعلان ربح جائزة، مع العلم بأن بعض الإعلانات المنافسة كانت مصنوعة بمبالغ ضخمة، أحد الإعلانات من اليابان كانت كلفته نصف مليون دولار، ومع ذلك فإن هذا الفيلم الذي صنعناه، وكانت تكلفته ما يقارب ١٠٠٠ دولار، فقط، حاز على الجائزة الأولى.

ومع ذلك، لم تفكروا في صناعة السينما؟!..

لا.. لا.. لم نفكر. حلمنا باتجاه الإنتاج التلفزيوني.

إذاً نحن بدأنا نتعرف على السينما، وتحولنا فيما بعد إلى متبحرين في عالم السينما، من خلال التجربة، فقط؟!..

من خلال التجربة والتلفزيون. الآن لا أستطيع التبحر في هذا الموضوع. عندما أرى المونتاج الإلكتروني لا أستطيع الفهم، ولا أحاول أن أفهم، لأنني أحس أن به آفاقاً جديدة، أوسع من قدرتي على استيعابها.

فيلم «غرام في استنبول» يبدأ في بيروت، ويتم الانتقال إلى استنبول، وبالتالي تم التصوير في لبنان وتركيا. هذه التجربة ذهبت في اتجاه غير خط مصر، وهو اتجاه تركيا. أيضاً في تركيا لم يستقبلوك فقط، بل وأنتجوا لك، واحتضنوك..

نعم.. تماماً. التركي خلقي سانر، لما رأى أفلام الثنائي «دريد ونهاد» أعجب بها. شاهد أفلامنا وأنتج لنا فيلم «لاعب الكرة». وأجمل، أو أطرف شيء في هذا الفيلم، أنني رأيت نفسي في مشاهد من هذا الفيلم أتكلم بالتركية، والذي

نفَّذ الدوبلاج كان يحاول أن يؤدي طبقة الصوت نفسها، تحديـداً. وسـمعت أن الفيلم لاقى إقبالاً لا بأس به في تركيا وفي سورية.

أنتبه إلى أنه فيما بين العامين ١٩٦٤/ ١٩٧٥، كان خطكم السينمائي يسير بعيداً عن كل المتحولات والمجريات التي كانت تحدث في المنطقـة منـذ نكسة حزيران ١٩٦٧، مروراً بحرب تشرين ١٩٧٣، وصـولاً إلـى الحـرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥. لقد حدثت مجموعة متغيرات وأحداث جليلـة، لكـن خطكم السينمائي بقي صامداً باتجاه واحد، لا يأبه بكل هذا!.. تـرى مـا هـو السبب في ذلك؟.. هل تراكم، وأنتم منغمسون في معمعة هذا العمل، لم تكونوا تنظرون من النافذة إلى الخارج؟!..

أنت محق.. لكن عندما يكون هناك حدث ما، ليس من الضروري أن تتجه كل السينما إليه. هناك أيضاً صناعة سينما، وليس من الضروري أن تكون معنية بالحديث عن هذا الحدث، أو غيره. لكن نحن كفنانين، كنا معنين بهذه المـسألة بعيداً عن السينما. لهذا بدأت مرحلة الالتزام عندنا منذ العام ١٩٧٤، مع مسرحية «ضيعة تشرين»، وأعقبها «كاسك يا وطن»، و«العصفور السعيدة»، و«صـانع المطر».. يشعر الشخص أنه على المسرح أقدر على التعبير عن هذه المـسائل، من النص السينمائي.

يلفتني أن أغلب الأعمال السينمائية التي قمتم بها، كانت أعمالاً مـأخوذة عن أعمال عالمية، وكبار الكتّاب، مثل غوغول، مقتبسة مـن مجموعـة مـن القصص، والأفلام العالمية. هل نستطيع أن نفهم أنه بالإضـافة إلـى تطـوير التجربة الشخصية بالتعامل مع الكاميرا والمونتاج، كنتم بدأتم تطلعـون علـى التجارب العالمية؟!..

لا.. برأيي هذا مقتل لصناعة السينما. وهـذا مـا حـصل مـع الـسينما المصرية. وبصراحة، حينها لم أكن أملك اطلاعاً كبيراً على السينما العالمية، أي

عندما يأتي سيناريو من مصر، ويكون السيناريست قد أخذه عن فيلم أجنبي، ويمكن أنه نُفِّذ في مصر، من قبل، ومن ثم لطشه مرة أخرى من نفسه، وقدمه لنا، فنحن لم نكن نكتشف هذا الموضوع والمسألة، إلا فيما بعد.

فيما بعد بدأنا نكتشف هذه المواضيع، وأنا برأيي أنها كانت غلطة قاتلة، أي عندما تقتبس قصة، فهذه ليست مشكلة، أما عندما تقتبس عملاً سينمائياً، وتضع مكان اسم «جورج» اسم «دريد» فهذا الفيلم لن يصبح عربياً، بل يبقى أجنبياً بترجمة عربية. لهذا أنا ضد هذه المسألة، ولهذا حاولت فيما بعد، خاصة مع مرحلة فيلم «الحدود» أن أذهب باتجاه محلي موضوعه مستقى من حياتنا، وليس اقتباس قصة عن أحد. لماذا لا يقتبس الآخرون منا؟..

عملت فيلم «الحدود»، وشاهدت منذ سنتين فيلماً يشبهه، وهو فيلم أمريكي، لكن أحداً لم يقل إنهم سرقوا الفكرة منا. أقصد أنهم يعرفون الاقتباس، لكن نحن لا نعرف الاقتباس عنهم. والأمر نفسه في فيلم «التقرير»، و«كفرون»، و«الآباء الصغار». لهذا نالت نجاحاً أكبر بكثير من بقية الأفلام. أي عندما يعرض فيلم «الكفرون» ٤٦ أسبوعاً متواصلاً في «سينما الشام» بدمشق، فلأنك تشعر أنه منك. فيلم «الآباء الصغار» دخل في شهره الخامس، وأوقفناه. لكنه فيلم يبقى. ما أقصده أنه عندما يكون الفيلم منك، ليس مستورداً، وليس مترجماً، فإن الناس تتعاطف معه كثيراً. بالرغم من أن فيلم «الآباء الصغار» قصة بسيطة، وسينمائياً بسيط، لكن الناس أقبلت عليه لأنه يلامس شيئاً فيهم اليوم، علماً أن قصة السيناريو كنت قد وضعتها في السبعينيات، وقد أخذت عليها موافقة وزارة الثقافة، والوثيقة موجودة لديّ، بنصّها موافقة لجنة القراءة على فيلم «الآباء الصغار»، والتوقيع بيد وزير الثقافة فوزي كيالي، يومها. لكن أنا من النوع الذي عندما تأتيني فكرة، كما أتتني فكرة «الحدود»، أتركها وأبقيها فترة، إلى أن تبدأ

تلحّ علي أنه أصبح دور هذه الفكرة الآن. فمع أن فكرة «الحدود» حدثت معي في فترة ١٩٦٥، تركتها قرابة عشرين سنة. أي أن الفكرة تولد فيما بعد ولادة طبيعية، وليست قيصرية.

هل نستطيع أن نعتبر التجربة ما قبل العام ١٩٨٢، أي قبل فيلم «الحدود» هي طفولة السينما لديك، وأنك مع أفلام «الحدود، والتقرير، والكفرون» دخلت مرحلة النضوج؟!..

تستطيع أن تقول هذا.. وهنا دخلت على الخط مجموعة من العناصر الجديدة. إن صناعة السينما بدأت تنهار في سورية. أظن أنه في أحد السنوات صُنع في سورية أكثر من عشرين فيلماً سينمائياً، ولكن بعد عام ١٩٧٤، بدأ النضوب في المؤسسة العامة للسينما. وهنا لم يعد أي منتج يستطيع المغامرة، ولهذا تجد ابتداء العد التنازلي، حتى أصبح صفراً.

عندما أفكر بأن قصة «الحدود»، و«الأباء الصغار» موجودة لديك منذ العام ١٩٦٥، والعام ١٩٧٠، أي عندما كنت تعمل على أفلام مثل «الصديقان، والرجل المناسب، وواحد زائد واحد، وامرأة تسكن وحدها»، أعتبر أنها مرحلة الطفولة السينمائية، التي كنت تمر فيها، ولكن الفنان في داخلك كان يبحث عن مرحلة الشباب والنضوج!..

هذه حدوته جاءت على بالي. «الآباء الصغار»، فكرة أخذت جزءاً منها من طفولتي، في منزل عائلتي، لكن شعرت أنها مجرد فكرة، لم أعرف كيف أكتبها، ولم يكن لدي فكرة عن الكتابة. كما «الحدود» فإن فكرته بدأت في العام ١٩٦٥، ولكن كنت أشعر أنه لم يكن لدي خبرة كتابة السيناريو، وانتظرت إلى حين أن أصبح لدي الفكرة كاملة.. الآن أريد أن أقول كم قصة «الحدود» تركت بصمة، وكم قصة «الآباء الصغار» بسيطة، لكن تشعر بها أجمل بكثير من كل

التعقيد الذي ذهبنا به في فيلم «مقلب من المكسيك»، مثلاً. تشعر في فيلم «مقلب بالمكسيك» بآفاق جديدة، آفاق معقدة. نعم هو كان مدرستي، ولكن إذ تقول لي أن أعمل مثله الآن، سأقول لك غير ممكن. إذا لم يكن الفيلم نابعاً منــي، أو ممــا حولي، وحتى لو أتيت لي بقصة لأعظم كاتب في العالم، أقول لك: لا.. لا يعبر عني. من أجل هذا أنا فخور بــ «الآباء الصغار»، لأنه عبَّر عني، وعبَّر عــن العائلة السورية، والعائلة العربية، أو بعض العائلات العربية. لهذا الناس أقدمت عليه، وبالتالي هم أحسوا بتكوين العائلة.

في تجربتكم السينمائية يوجد طابقان: أرضي وهو التجربة السابقة، ومن ثم ارتقيت إلى طابق آخر، بالشكل الفني وبالأداء والسوية والاعتماد على جدية المواضيع. لننتبه بأن كل أفلامكما يوجد فيها دائماً نزعة أخلاقية، ناظم تربوي، مثلاً في «اللص الظريف»، في «النصابين الثلاثة»، وفي «الصعاليك» موجودة، حتى في الأفلام الأخرى، مثلاً في «كفرون» لديك الدعوة إلى الحــب وتعميــر الدنيا بالمحبة، في «الحدود» أيضاً هذه النظرة موجودة. في الأفلام الأولى كان سؤال أين توجد اللصوصية الحقيقية، وكيف يكون لدينا هاجس تربوي. الناظم الأخلاقي دائماً موجود في أعمالكم!..

هذا الشيء طبيعي، لأن الناظم الأخلاقي محبب لدى الناس، فهم يحبون أن ينتصر الخير. أقصد أنه من الممكن أن تحضر فيلماً أميركياً، وتحبه ويدهــشك بأسلوب تصويره، بالإمكانيات الموجودة فيه.

مثلاً أنا تدهشني مطاردة بوليسية، وأحب أن أراها بــشوارع نيويــورك. لديهم هذا الجذب، نحن لا يوجد لدينا مثل ذلك. أي عندما تشاهد فيلمــاً عربيــاً، والسيارة بسعر شقة سكنية، لا تستطيع أن تخدشها، ولهذا عندما تشاهد مطاردة في فيلم عربي، ولتكن سيارة شرطة تتعقب سيارة مجرمين، عندما تنظــر إلــى الكادر بشكل صحيح، ستشاهد أن الذي يركب دراجة يسبق السيارتين.

يوجد أشياء نحن لسنا أسيادها، لا نستطيع أن نعمل عليها، لكن الشيء الإنساني نحن نستطيع أن نصنعه، أكثر من غيرنا. لهذا يوجدُ عناصر مفقودة بالسينما العربية، فهي لا تستطيع أن تصنع إدهاشاً بصرياً، إدهاشاً إنتاجياً.. ولهذا يلجأ السينمائيون إلى التعويض بالمسألة الأخلاقية.

ضمن الناظم الأخلاقي، أرى أنك كنت تسمح لغوار بأن يخرج من العمل مهزوماً، على العكس من الفنان عادل أمام، الذي يجب أن ينتصر في النهاية، بينما كنا نعيش مع غوار الذي يعمل المقالب، لكن في النهاية كان يُهزم. ألم تكن تخاف عليه من الهزيمة، وتأثيرها عليه وعلى المشاهدين؟!..

بالعكس، بالعكس تماماً. إذا ذهبنا إلى التلفزيون، سنراه في «صح النوم» وكفاحه الصادق من أجل حبه لفطوم، لقد كان من أجمل المشاهد التي قدمتها أغنية «فطوم» التي أداها غوار في السجن. الناس تعاطفت معها، لم تقل إنه مهزوم. يوجد أشخاص بكوا على هذه الأغنية، لأن يوجد تعاطف معه، ليس دائماً يجب على البطل أن ينتصر.. لا.. لأن هناك حقيقة هي يجب أن تنتصر.

في مسألة التعاطي مع منطق الجمهور، ألاحظ أحياناً أنه يوجد في بعض التجارب الفنية أنه حتى لو تم تكريس الفردية، وما هو غير أخلاقي، مقابل أن ينتصر النموذج، كانوا يفعلون!.. لكنك في الناظم الأخلاقي كنت تنتصر للقيمة الأخلاقية، حتى لو انكسر أو انهزم البطل. ألا يوجد لديك مشكلة؟!..

لا يوجد لديّ مشكلة. لأن المشاهد يعرف أنه لم يُقتل لأنه دخل إلى منزل ليسرق، فقتل. مثلاً إنه كان يدافع عن بيت يحترق، فقتل، هو هنا بطل شهيد. تماماً كفيلم «التقرير»، في مشهد الملعب، المشهد الأخير في الفيلم، كان عزمي شهيد رسالة.. والناس تعاطفت معه.

حتى في «كاسك يا وطن»، انكسرت أحلامه!..

نعم، نعم.. هو شهيد قضية. فرق كبير، تماماً مثل الفرق بين الذي استشهد دفاعاً عن الوطن، وبين شخص دهس في الطريق. هذا موت وهذا موت، لكن القيمة تختلف، وهذا ما أبحث عنه. القيمة في الموضوع. هنا الناس تتعاطف معك بالقيمة التي أنت قدمتها.

إلى أي درجة كان غوار مرآة أخرى لدريد. غوار ظهر في التفزيون ومن ثم في السينما، محتفظاً بالعلاقة الاستثنائية مع والدته، التي غالباً لم نعرفها ولم نرها، وعندما غنّى لها كانت «يا مو يا ست الحبايب»، التي ما زالت من أهم الأغاني التي تُسمع في عيد الأم، وتُغنّى دائماً، وحتى اليوم. هذه الصولات الحياتية، والمعاناة التي يحمل: أحياناً صبي قهوة، أحياناً عامل فندق، أحياناً حمّال.. ودائماً هو يعاني ويكافح، لكن الناس لا ترى هذه التفاصيل، تشاهده هو فقط، أي غوار، حتى أنهم لا ينتبهون إن كان اسمه عصفور، أو زيتون.. هم في النهاية منجذبون لهذا الموديل، الذي هو أصبح جزءاً منهم. إلى أي درجة عملياً كان جزءاً من مرآتك في غوار؟!..

أعتقد أنه جزء من تاريخي، جزء من طفولتي أكثر من شبابي. ومع ذلك ففي فيلم «الحدود»، وعندما جهزت القصة، وجلست أنا والأستاذ محمد الماغوط لنكتب السيناريو، فكرنا هل ألعب شخصية غوار؟.. بعدها قلنا إن في شخصية غوار إذا قدمناها في هذا الفيلم إشكالية ما، لأن غوار نموذج، فتصبح حكاية الفيلم مشكلته الشخصية.. لا.. أردنا القول إن هذا الأمر يمكن أن يحصل مع أستاذ جامعي، مع مهندس، مع طبيب.. فلتعميم القضية لم نختر غوار في «الحدود».

أعطيته موديل «ودود»، الذي هو مواطن عربي ما؟!..

لأن المشكلة عربية.

قلت إنه لم يكن لديكم الاطلاع الكافي على تجارب سينمائية عالية، ولكنني ألاحظ أنه في بعض الأفلام تظهر مدارس متنوعة في التمثيل، مثل

التمثيل الصامت «البانتوميم»، وكذلك بعض أنواع الكوميديا التي كانت تختلف، من كوميديا الموقف، إلى كوميديا الحركة، حتى أنه حدث في بعض الأفلام، أنك كنت تخرج عن النص في نهاية الفيلم، وتقوم بمخاطبة الجمهور، في الصالة، وهذا يسمى كسر الإيهام، كما عند بريخت.. عملياً هذه مدارس عالمية مؤسسة!..

هذا إحساس.. إحساس.. لا يوجد له علاقة بالإطلاع على تجربة ما. لدرجة أنني تذكرت الآن، في بدايتنا في التلفزيون كان كل شيء على الهواء. لم يكن يتم التسجيل. من جملة الأشياء، كنا نعمل في تمثيلية صغيرة، الأستاذ نهاد وأنا، برنامج اسمه «سهرة دمشق»، وكان عبارة عن مجموعة اسكتشات تمثيلية ضاحكة، ويوجد بينها أغانٍ لفرقة الرقص الشعبي، التي كنت أنا مديرها، أذكر أنه في أحد المشاهد أني وقفت، ونظرت إلى الكاميرا، وقلت: «يا أختي شو عم تتفرجي علينا وأنت ما حاطا الغطا.. تغطي».. أشخاص وقتها قالوا لي إن كثيراً من الناس صدقوا. هذا هكذا أتى، لا أذكر لماذا قلته!..

لكن كان لديه لحظته؟!..

نعم، كان لديه لحظته، حتى أن عمتي غطّت رأسها. كثير من الأشخاص قالوا إن كثيراً من النساء وضعن الغطاء.

المرحلة الثانية، أو ما بين المرحلتين، يوجد مرحلة وسيطة، وهي أفلام «صح النوم»، و«المزيفون»، و«سمك بلا حسك». هذه الأفلام التي شكلت عتبة انتقال ما بين التجارب الأولى والتجربة الجديدة، التي شاهدناها مع «الحدود»، و«التقرير» و«كفرون». هنا لاحظنا أن «صح النوم» العمل التلفزيوني نقل إلى عمل سينمائي، أيضاً مع مخرجه خلدون المالح. ما الذي دفعكم إلى هذه التجربة، بنقل عمل تلفزيوني ناجح، وإعادته بنقله إلى سينما؟!..

أولاً الألوان.. هذا ملون، وذاك أبيض وأسود. ثانياً المنتج كانت لديه رغبة، وإلا من المؤكد أننا لم نكن نفكر في أن نعمله نحن. لكن هناك منتج أحب المسلسل، فقرر أن يختصره، ويصنعه فيلماً سينمائياً، فهي بالأساس رغبة منتج، وليس رغبتنا.

التجربة الفريدة والعجيبة كانت تجربتك مع نبيل المالح، في فيلم «غوار جيمس بوند»، طبعاً نبيل كان قد صنع فيلم «الفهد»، وحقق نجاحات كبيرة، وعمل على صناعة سينما جادة وملتزمة، ومن ثم جاء وعمل مع غوار!..

نحن فرحنا جداً عندما قالوا لنا إن نبيل المالح هو من سيخرج الفيلم، فهو مدرسة، وله أفلام جيدة، لكن يبدو أنه لم يكن مخلصاً للفيلم، أو لم يكن مخلصاً للقطاع الخاص. يعني حسب ما نُقل إلينا من بعض مجالسه، أنه كان يريد أن يجعل الناس تبصق على سينما القطاع الخاص.

ربما يكون أراد أن يعمل شيئاً مختلفاً، لكنه لم يستطع!..

ممكن. لكن ليس لديه علاقة بالكوميديا. الكوميديا لها أشخاص، تماماً مثلما تحاول أن تستمع نكتة من شخصين، من الممكن أن تضحك من هذا الشخص، ولا تضحك من الشخص الآخر. الكوميديا لها ميكانيك، أنا أقول مثل الصياد عندما يصوب على عصفور على الشجرة، ربما يبقى ساعة يصوب، ولكن عندما يريد أن يطلق، فما هي سوى جزء من الثانية. النكته هكذا.

بصراحة بدأت أصدق ما نقل إليّ من مجالسه بأنه يريد أن يري القطاع العام، ما هو القطاع الخاص. أنا صدقت هذا الموضوع لأني عندما رأيت نتائج هذا العمل، وخاصة هو أي نبيل المالح ومحمد شاهين، وغيرهما، دائماً يشتمون القطاع الخاص، ولكنهما عملا معه. إذا كنت غير مؤمن به، لماذا تعمل معه؟..

لديك الفيلم المظلوم، وهو «امبراطورية غوار»، عن قصة زكريا تامر وأخرجه مروان عكاوي، الذي عمل معكم بالمونتاج كثيراً، وهو أيضاً ابن الشام، لكن هذا الفيلم أيضاً لم يأخذ نصيبه من النجاح!..

هو لا يستحق أن يأخذ نصيبه من النجاح.. أنا أعتقد أن هذا الفيلم لا يستحق، هذا الفيلم بالذات أنتجته «سيريا فيلم» وكان الرواس يريد أن يعطي إقراراً لمروان عكاوي بأنه مخرج. الحقيقة أن يكون مونتيراً ناجحاً، فليس بالضرورة أن تكون مخرجاً ناجحاً. هم أرادوا أن يفتحوا له الآفاق نتيجة علاقات عائلية، وعندما قرأنا السيناريو قلنا لهم إنه بحاجة للكثير من التعديل. هم كانوا على عجلة من أمرهم، رفضوا فكرة التعديل. الفكرة جميلة. كان من الحرام أن تضيع بهذا الشكل، أنا أحببت هذه الفكرة، وهم رفضوا أن ينتظروا التعديلات على السيناريو، مع الحفاظ على أهمية الفكرة.. ودخلنا إلى التصوير.

لكن غوار تحول إلى دكتاتور، في نهاية الفيلم؟!..

نعم.. لكنه ديكتاتور مهرج.. قلت لك الفكرة جميلة.

بشكل مبطن، هو نقد لاذع للثورات؟!..

نعم. يوجد فيه آفاق جداً جميلة، كان يمكن أن تجوّد فيها كممثل، والكاميرا أيضاً تجوّد معك، لكن الشخصيات التي بالفيلم بقيت قياسية «استاندرد». لا يوجد شخصيات، من الممكن أنه وجد فيه أناس كثيرون، لكن دون شخصيات. جماعة هؤلاء وجماعة هؤلاء، هم نسخة طبق الأصل عن بعضهم البعض، الكاميرا ليست حبيسة جدران فقط، وإنما حبيسة شخصيات أيضاً. الفكرة رائعة جداً لكنها لم تصوَّر بشكل جيد. الفكرة كانت تعبر عن الثورات، وكيف تجتر نفسها، وكيف تكون مجرد طريقة للوصول إلى السلطة. قد يكون هذا الفيلم من بين الأفلام التي أتمنى أن أعيدها.

تجربتك في «سمك بلا حسك» مع وليد توفيق وصباح جزائري.. أيضاً هذا الفيلم هو محاولة أولى لتقديم غوار من نمط مختلف، وبطريقة مختلفة!..

غوار العاشق الذي ظهر في «سمك بلا حسك»، لا يختلف كثيراً عن «صح النوم». العاشق، لا يختلف كثيراً، صحيح أننا كنا نذهب باتجاه أسماء جديدة، لكي لا نكرر، لكن الأسماء الجديدة، واللباس الجديد، كانت للشخصية نفسها. مختصر الشخصية كان موجوداً في كل هؤلاء، حتى لو أسميت نفسي زيتون، أو عصفور، فعملياً شعلة غوار موجودة في داخل هذه الشخصيات، لكن يختلف فقط الإطار الخارجي، لأن الجغرافيا اختلفت. أقصد عندما تكون في قصر يجب عليك أن تلبس لباس قصر، عندما تكون على سفينة يجب أن تلبس لباس بحارة. لكن غوار حاضر حتى في لباس البحار.

في تلك المرحلة، كانت قد بدأت رحلة التخلُّص من غوار!..

لا.. إلى الآن أنا لم أحاول أن أتخلَّص من غوار. بالعكس كان هناك تعامل مخلص. كان دريد ونهاد يجلسان ويكتبان لغوار وحسني. هذا أسلوب في الكتابة. الأسلوب الثاني كان عن طريق إيجاد فكرة تتخلق، ومن ثم تبحث لها عن شخصيات. يعني في الأسلوب السابق، كان عليك أن تكتب موظفاً عند تلك الشخصيات، أما في الأسلوب الثاني، وكما قلت لك عن فيلم «الحدود»، فإنه لم يُكتب لغوار، بل كتب للفكرة، من ثم بحثنا عمن يلعب هذا الدور: غوار أم شخص أكثر شمولية، يمثل قطاعاً واسعاً؟.. هذه هي المسألة..

الشاعر محمود درويش لديه قصيدة بعنوان «سجّل أنا عربي»، هو دائماً يحاول أن يتخلَّص منها. يقدم قصائد جديدة، فيعود الناس ويطلبون منه «سجل أنا عربي»، فيرفض أن يعود إليها. هل نستطيع مقارنة حالتك به؟.. يبدو للبعض وكأن ثمة صراعاً بين دريد وغوار، وكأنه يريد التخلص منه، ويفك ارتباطه به، ويخرج من هذه الشخصية!..

لا.. لا.. كما سبق وقلت لك: الموضوع هو إخلاص للنص. في هذا النص لا يوجد غوار. فلو وجد غوار من المؤكد سأعود إلى غوار.

في «الدغري»، وأعمال أخرى، هل كان غيابه لأن النص جاء هكذا؟!..

بالضبط، لأن النص جاء هكذا. أنا أمامي نص. هل يوجد فيه غوار أم لا يوجد؟.. لا أستطيع أن أقول إن غوار موجود في «الحدود»، ولا أستطيع القول إنه موجود في «الأباء الصغار».

في فيلم «كفرون» كان غوار موجوداً، لكن بأسلوب مختلف!..

نفس الشيء تقريباً.. ممكن.. لكن غوار لا يمكن أن يكون رقيباً في الشرطة.. وقتها سنعود إلى معادلات سينمائية قديمة، مثلاً عندما أصبح إسماعيل ياسين مدير شركة، كان هذا خطأ. مدير شركة مختل، وبقية الموظفين أشخاص عاديون. كنا سنسير على هذا الاتجاه، هذا خطأ لا يصح. أنا عندما أضع مدير شركة «أهبل»، يجب أن يكون جميع الموظفين «هبل»، وإلا ستشعر أن هناك نفوراً بين الشخصيات التي أمامك على الشاشة. لا تستطيع أن تضع اسماعيل ياسين مدير شركة، ويكون كمال الشناوي موظفاً لديه. إذا لم يصبح مثله تشعر أن هناك خطأ. لا يوجد انسجام.

بصراحة هل ودود له علاقة بقصيدة فؤاد أحمد نجم، التي مطلعها «آه يا عبد الودود، يا واقف ع الحدود»؟!.. أم هو هذا أنت من دون هذا التأثر؟!..

لا.. ليس له علاقة بالقصيدة.. لكن أنا دائماً أحب للاسم أن يعبر عن الشخصية. أشعر بالقلق عندما أبحث عن اسم للشخصية، دائماً أحب الاسم معبراً عن الشخصية، بشكل أو آخر. اسمه ودود، هو طيب، فهو ودود. مثلاً في «صانع المطر» اسميت البنت دغري، لأنها شريفة. في فيلم «الحدود» الأم القاسية كان اسمها صخور.

دائماً أحاول أن أجعل الاسم يلبس الشخصية، لأنه لا يوجد أبشع من التضاد في هذا الموضوع. لا أقبل لشخصية ودود بأن يكون مجرماً، لا أقبل شخصاً له طولي ويكون اسمه «نخلة». أحياناً الاسم يشعّ على الشخصية، وهناك أشخاص تأخذ أخلاقها من اسمها. لهذا أعتقد إن أي شخص اسمه ودود، ستجده طيباً.

في هذه المرحلة، وقبل أن ندخل مرحلة «الحدود»، كان يوجد لديكم خط موازٍ، هو الخط المسرحي، منذ العام ١٩٧٤، حيث مسرحية «ضيعة تشرين»، إلى «غربة»، إلى «كاسك يا وطن».. السؤال إلى أي درجة كنت تتماهى مع مسرحية «ضيعة تشرين»، من جهة، وتصور فيلم «غوار جيمس بوند» أو «صح النوم» أو «المزيفون»؟.. هذا لا يعني الانتقاص بهذا أو بذاك، لكن كان هناك خطان مختلفان تماماً، فأنت تصعد إلى خشبة المسرح، وتصعد مع جمهورك إلى قضايا وطنية وقومية، بينما في السينما تقدم كوميديا لا علاقة لها بما هو وطني أو قومي.. كم كان يؤثر الاختلاف بينهما؟!..

السينما لعبة منتج، بينما المسرح لعبتي. في المسرح أنا موجود. والمسرح هو الذي يعبر عني، وأنا أعبّر عنه. هو لعبتي، لذلك كل المسرحيات أنا من قام بانتاجها. أعتقد أنه لو كان هناك منتج غيري، لما ظهرت المسرحيات على هذا الشكل. في المسرح أنا المنتج، أنا الممول، لأني أريد أن أقول شيئاً. بينما في السينما يوجد منتج، هو صاحب اللعبة.

لهذا عندما عملت «الحدود» و«التقرير» كنت أنت تقريباً من أنتجهما؟!..

بالتأكيد..

هل أستطيع القول إن «الحدود»، و«التقرير»، و«كفرون»، و«الآباء الصغار» هي المرآة والامتداد المسرحي لهاجسك؟!..

بالتأكيد. السينما في المرحلة السابقة، كانت لعبة المنتج، وليست لعبتي، فأنا أنظر إلى عناصر العمل السينمائي ولكني لست القائد لها. القائد للسينما في العالم كله كما هو معروف هو المنتج، هو من يرى أي قصة ممكن أن يعمل عليها، أو أي فيلم من الممكن أن يحقق له أرباحاً، فكان من الممكن أن أقول لمنتج إن هناك «ضيعة تشرين»، فيقول لي: لا أحب الوطنيات. الوطن لا يربِّح. السينما كانت لعبة المنتج، لكن في المسرح كانت لعبتي، وأنا كسرت الحاجز في المسرح.

المفصل الذي حدث، كان في فيلم «عندما تغيب الزوجات»، إذ أنه جاء في مرحلة حرجة جداً في سورية، حيث كان هناك مشاكل أمنية، وكان هناك انقطاع لمدة أربع أو خمس سنوات عن السينما. أحضرتم ممثلة فرنسية، والأستاذ نهاد كان قد أصبح في عمق الأزمة الصحية، ووضعه الجسدي لم يعد جيداً، واستعدتما فطوم، لكن بطريقة مختلفة، وأصبح هناك بناء مختلف، وثمة تعاطٍ مع المواضيع بطريقة مختلفة، حتى الكوميديا أخذت قالباً مختلفاً، أبو قاسم بائعُ الخيار تحوّل إلى ضابط أمنٍ. كيف قمتم بهذه التجربة، عندما كانت سينما القطاع الخاص في أزمة موتها؟!.. هلْ حاولتم انتشالها؟!..

طبعاً هي لم تُنتشل. مثل الذي يقول لك إن الذي يموت ينفخ نفخة أخيرة. هذا الفيلم كان النفخة الأخيرة. إضافة إلى أن مرض الأستاذ نهاد، من دون شك، جعلنا نتوقف فترة.. وكثيراً ما جعلتني أزمته الصحية أفكر: هل أستمر أم لا أستمر؟.. أردت فترة لأستطيع أن أحزم بها أمري، على قاعدة أن الحياة تريد أن تستمر.

مع مسلسل «الأصدقاء» شعرنا أن فيه محاولة محاكمة، أو اعادة اعتبار للأصدقاء. في مسيرتكم السينمائية خلقتم العديد من النجوم وأطلقتموهم: نجاح حفيظ، ياسين بقوش، ناجي جبر، زياد مولوي، محمد العقّاد، محمد الشمّاط،

إضافة إلى شخصيات فنية كانت موجودة من قبل، لكن في أعمالكم فتحتم لها آفاقاً واسعة. العلاقة التي كانت بينك وبينهم، كيف كانت، وكيف أصبحت اليوم؟!..

أقول لك، مسلسل «الأصدقاء» ليس تعبيراً عن هذه المسألة. لم أحاول أن أعبر عن الوسط الفني بمسلسل «الأصدقاء». لكن أنا في بعض الأحيان تأخذني القيم الإنسانية، وأريد التعبير عنها بشكل أو بآخر، لهذا تلاحظ في فكرة موضوع «الأصدقاء»، أن المادة دمَّرت العلاقات الإنسانية. أفتقد الوفاء، لهذا عملت هذا المسلسل، أنا لا يوجد لدي فرقة مثل «كوميدي دي فرنسيس»، أي فرقة ثابتة لها مسرحها ومقرها وكتابها، ولها ممثلوها. نحن لا يوجد لدينا هذا، دائماً العمل الفني هو الذي يفرض الأشخاص، الفنان كالعصفور يبدأ بعش، ولكن عندما يستطيع الطيران يشعر أنه يريد تشكيل السرب الخاص به. ياسر العظمة صديقي وحبيب قلبي، إلى الآن، وهو يعمل لوحده، هذا لا يعني أنه يوجد عداء بيني وبينه، بالعكس يوجد حب ومودة، لكنه شعر بأنه يستطيع تشكيل سربه، وبالفعل عمل سرباً، ونجح في هذا المجال.

نأتي إلى مرحلة اعتبرتها خلال أكثر من تصريح، وأكثر من موقف، بأنها المرحلة الأثيرة لديك، والتي هي مرحلة «الحدود» و«التقرير» و«كفرون» و«الآباء الصغار»، لماذا تعتبرها المنطقة الأثيرة؟!.. هل لأن الأداء الفني اختلف؟.. هل لأن الطرح الفكري اختلف؟.. أم لأنك قدت عملية الإخراج؟!..

توجد مسألة كانت دائماً تقلقني، تتلخص بأن الكثير من الأفلام التي صنعناها، فيما مضى، عندما كنا نقرأ السيناريو كنا نجده ظريفاً وكوميدياً، لكن عندما نراه على الشاشة يكون افتقد الكثير مما قرأناه. طبعاً هو الحوار نفسه الذي قرئ، لكن يبدو عندما نقرأ السيناريو ويكون كوميدياً، ونضحك عليه، في

الورق، لكن عندما نشاهده على الشاشة يكون هذا القالب الكوميـدي باهتـاً. إذاً هناك مسألة، أو سرّ، وهنا لا أعرف ما الخلل؟.. هل هو في الإخراج، أم فـي المونتاج؟.. لا أكتمك أن أحد المخرجين الذين عملنا معهم كان مخرجـاً شـاباً وجديداً، وعندما أعمل مع هؤلاء الأشخاص أكون طرياً. وعلى فكـرة فـإنني كممثل، وعندما أعمل تحت إدارة مخرج، أصبح مطيعاً بشكل كبير. لا أحـتج. هذا المخرج رويت له نكتة، وعندما انتهت لم يضحك، والـسؤال البليـد الـذي سألني إياه: «ايه شو صار بعدين»؟!.. كان ينتظر النهاية، وكنت أنا قد وصلت إلى النهاية، لكنه لم يستوعبها، سألت نفسي كيف سيكون شكل الفيلم إذا لم يفهـم نكتة؟.. فأصبح لدي هوس، وخاصة عندما بدأنا بفيلم «الحدود»، الفكـرة لـي، والقصة لي، فأنا أقدر على معرفة ما بين سطورها، وطلبت وقتها أن أخرجهـا. أنا أعرفها جيداً، فكرتي وقصتي، أعرف زواريب الفكرة. أنت تعرف أن لـيس كل شيء يكتب يُعبَّر عنه، لأنه هناك ما بين السطور، وهو أهم مـن الـسطور ذاتها، مثلاً أحياناً أنت تكتب شيئاً ما، لكن في رأسك فكرة، تجد أحياناً أنها أهـم مما كتبته. ما تريده لم ينتقل بشكل صحيح، لذلك أقول إن ما بين السطور أهـم من السطور، أو إن الشيء الذي لم يكتب أهم من الذي كتب أحياناً. لخوفي على الفكرة طلبت أن أقوم بإخراجها، فقالوا لي نعم. في هذه المرحلة ابتعدت نهائيـاً عن اقتباس أفكار خارجية، أو اقتباس فيلم وتحويله. ابتعدت عن هذه المـصيدة، وهذا الفخ.

هل كان هاجسك أن تشكل قطيعة مع المرحلة والتجربة السابقة، وتبـدأ بشكل جديد؟!..

لا.. لا.. أقول لك، المرحلة السابقة بالنسبة لي، مرحلة تعلمت من خلالها، وتثقفت من خلالها. أنا أتيت من دهاليز الفيزياء والكيمياء، أنا لست خريج معهد

دراما، أو معهد سينما. أنا تعلمت من كواليس المسرح، أو من تقنيات التلفزيون، ومن ثم السينما، وبعدها بدأت أطوّر نفسي. هذه المرحلة كانت مرحلة تثقف، ومرحلة تعلم، ومحاولة قدرة على المسك بعناصر المهنة.

قبل فيلم «الحدود»، عام ١٩٨٤، كان هناك افتراق بين عملك بالمسرح وعملك بالسينما. هل نستطيع القول إنه مع فيلم «الحدود» أنشأت تزاوجاً بين المسرح والسينما؟!..

بالتأكيد.. بالتأكيد، إذ يمكنك أن تلاحظ أن النفس بين السينما والمسرح أصبح ذاته. قد يكون قومياً، قد يكون اجتماعياً، لكن أصبح ثمة فكرة ما، أحب أن أمررها. هنا، وخاصة المنتج كان نادر أتاسي، في الأفلام الثلاثة، ما عدا «الآباء الصغار»، كان معي في هذا التوجه، لم يكن ضده إطلاقاً، فقط كان النقاش يتم أحياناً على موضوع البطلة، أو تفاصيل صغيرة. لكن هنا كنا نحن الاثنين على ضفة واحدة، لم يعد هنا منتج، ويقابله ممثل، أصبحنا الاثنين بواحد.

من الممكن أن يكون هناك سؤال لئيم: نادر أتاسي كان منتجاً معكم في المرحلة السابقة. ما الشيء الذي تغير؟!..

الثقافة، التجربة، العمر.

العامل كان لديك أنت شخصياً إذاً!.. أنت لم تعد تقبل حالة الطلاق بين المسرح والسينما؟!..

طبعاً. أقول لك قبل مرحلة ١٩٧٣، كنا نعمل الفن للفن، والكوميديا للكوميديا، السينما للسينما، لكن هزة حزيران ١٩٦٧، ومن ثم صحوة تشرين ١٩٧٣، أدخلتنا في غمار أنه يجب أن يكون للفن موقف، هذا الموقف ظهر في المسرح، ولم يظهر في السينما. في المسرح أصبح لدينا التزام، منذ «ضيعة تشرين» حتى آخر مسرحية: «صانع المطر»، أصبح لدى الشخص منا أحساس

أن يكون لديه موقف، ورأي تنويري. الظروف التي حولنا هي التـــي غيرتنـــا، نكسة حزيران، وحرب تشرين، التي عبرنا عنها في «ضيعة تشرين». لم نقـل «انتصرنا»، بل قلنا «حاربنا». كنا دقيقين تماماً، أنا والماغوط اســتعملنا كلمـــة «حاربنا»، بدلاً من «انتصرنا». لو لم يكن لدي هاجس أو همّ عربي قومي، بما تكلمنا في «الحدود» وفي غيره، كان الشخص بقي في إطــار «حمـــام الهنـــا» و«صح النوم».. لكن الأوضاع التي تغيرت من حولنا غيرتنا، لو لم تحصل لكننا بقينا على حالنا.. هكذا كما أعتقد.

قلت إن الفن لم يحقق الأحلام التي تطمح إليها، أو لم يحقق الديمقراطية، أو.. لحظتها خطر سؤال: هل حقق الفن لك أحلامك على الصعيد الشخصي؟!..

أنا من النوع الذي لا يرضى. عندما أرضى أنتهي. أقصد مثلاً فيلم «الآباء الصغار»، حقق نجاحاً في ظرف ابتعدت الناس فيه عن السينما، بــل وتركــت السينما، طبعاً هذا النجاح يفرحك ويسعدك. ولكن هذا لا يجعلني أدخل في حالة راحة واسترخاء، هذا يرعبني.. ماذا أريد أن أصنع بعده؟.. أنا دائماً في حالـــة من عدم الرضى.

أنا قصدت في مدخل السؤال، أن الأستاذ دريد هو من أبرز أعلام الفن في الوطن العربي، حقق الشهرة، حقق الراحة المالية، حقق الحضور الاجتماعي، حقق الحضور الوطني، القومي، من خلال مجمل المواقف.. إذا قلنـــا إن الفـــن على الصعيد الشخصي منحك كل هذه الأشياء، فعلى الصعيد القومي الـــوطني، أنت قلت وقتها إننا ٢١ دولة، الآن أصبحنا ٢٤، أو أكثر، فازدادت «الحدود»، تكلمت في «التقرير» عن قليل من الفساد، اليوم أصبح الفساد طاغياً أكثر، في «كفرون» تكلمت عن المحبة والسعي نحو السعادة، اليوم أصبحت الفتن أكثـــر داخل كل بيت وكل وطن، وكأنه الواقع يمشي تماماً عكس الأحلام. من الممكن

أن الأحلام الفنية تتحقق معك، كشخص ناجح مشهور، محترم، ولك وضعيتك، لكن الواقع بدا كأنما هو ضد الطموحات الفنية تماماً. هل تعزي نفسك بهذا النجاح الشخصي، أمام الانهيار الذي يحصل في الواقع العربي؟!..

على الأقل يأخذ المرء بهذه الجملة: «اللهم اشهد إني قد بلغت». لكن أعتقد أننا عندما ابتدأنا بهذا الخط الملتزم بإحساس أو طموح. أو ممكن برعونة الشباب أنني أريد أن أغير الكون، يعني كنت أعتقد عندما أتكلم عن الفساد، ففي اليوم التالي ستنتهي هذه الظاهرة، وعن الحدود ستجد أن الوطن العربي أصبح وطناً واحداً، وأصبح فيزا «شنينغن» عربية، لكن الواقع!.. حلمنا هكذا، لكن الأمور كانت تتغير إلى الأسوأ، لكن هذا يدفعك لأن تبقى تحلم، وتصر على هذا الموضوع. بالنتيجة العمل الفني ليس شرطياً يجبرك على تصرف، أو يمنعك عنه، ليس قوة. هذه الفكرة تتخزن، وإذا لم تنفجر في هذا الجيل، فمن الممكن بالجيل التالي، أو التالي، لكن ستنفجر حتى لو بعد مئتي سنة. يجب أن تؤسس لها من الآن، ولا تيأس من الطرح، ولا تطلب متغيرات آنية نتيجة عمل فني.

دائماً، بصدد هذا الموضوع، أضرب مثلين: ثورة أطفال الحجارة، في التسعينات، هؤلاء الأطفال ليسوا هم جيل النكسة، ولا جيل النكبة حتى. تماماً كالأطفال في سورية، عندما تسألهم عن عيد الجلاء من الممكن أن يقولوا لك لا أعرفه. وغلطنا الكبير أننا لم نكرس هذه الأفكار لدى الأطفال. الفن عمل دوراً تخزينياً لينفجر، وبالتأكيد عندما تقول فيروز «الغضب الساطع آت»، فهذا من المؤثرات التي فجّرت.. فعن طريق التخزين، انفجرت هذه الثورة. كانوا يعلموننا بشكل غبي في المدارس، أن الثورة الفرنسية انفجرت عندما وقفت ماري انطوانيت، وقالت للشعب أن يأكلوا بسكويت. انفجرت الثورة بوجود مخزون عمره عشرات، أو مئات السنين. يوجد شعراء، توجد معارضة، يوجد أشخاص

ماتوا بالسجون، كذا.. كذا.. شكّلت مخزوناً وانفجر. هذه الأعمال جاءت لتشكل مخزوناً يمكن أن تنفجر، لهذا من الأصل لما حلمنا أن نعمل تفجيراً ما عبر مسرحية، كان عليك أن تشكل مخزوناً، لا أن تعمل متغيراً آنياً. هذا المتغير له ظروفه المستقبلية، وله مداخلاته.

ألم تلاحظ أنك خلال السنوات القليلة الماضية، انتقلت برسم واقعك من السينما أو المسرح، إلى رسمه بالواقع، من خلال مجموعة من التصريحات والمواقف، والاستقالة من مهمة «السفير»، وانتقلت إلى الموقف في الحياة العملية من خلال الموقف العملي.. هل هذا سببه أنك أدركت واكتشفت أنك لا تستطيع التغيير بالفن، فوجدت أن عليك التغيير بالواقع العملي، بالمجريات، والمواقف والتصريحات؟!.. مثلاً تأييدك للمقاومة الفلسطينية، تأييدك للمقاومة اللبنانية، تحول إلى بعد شخصي في حياتك، وليس على منصة المسرح أو السينما، فقط؟!!..

صحيح.. لأنه من الممكن سيكون له تأثير أكثر أهمية، باعتبار أن الشخص عندما اعتنق فكرة التغيير، ولجأ إلى العمل الفني ولم يغير، يوجد ميادين أخرى التي هي الموقف الواضح، الصريح، وأنت قادر على التعبير عنه. أنا أرى الفعل الوطني ليس هو فقط المقاومة أو الحرب أو القتال، كل فعل مخلص هو فعل وطني بالنتيجة، لأنه يصب بمصلحة الوطن. يوجد ألف ميدان للفعل الوطني. أنا لا أستطيع اقتصار الفعل الوطني على بعض الأشياء فقط. الفعل الفني كما الفعل الاجتماعي، هو فعل وطني في النهاية. أنا لم أعد أملك أي شيء يخيفني، وأصبحت حريصاً على مستوى ما طرحت، والمطابقة مع الأفكار التي طرحتها على أقل تقدير، وهذا يجعلني مرتاحاً إلى حد كبير.

نعود إلى الجانب الفني، في فيلم «الآباء الصغار»، تكلمت في موضوع سينما العائلة، أو السينما النظيفة.. ترى هل يوجد في الفن هكذا تصنيف؟!..

عندما أرى على مدخل سينما، عبارة «يمنع دخول تحت سن ١٨»، هـذا يعني أنه يوجد هكذا تصنيف. حتى في التلفزيون توجد هذه العبارة «لا ينـصح بمشاهدة الأطفال». هنا أتيت إلى سينما عائلية، بحيث لا يوجد فيها شيء يخدش الحياء، أو العقل. هكذا، دائماً. يعني هذا فـيلم رعـب، لا ننـصح بمـشاهدته للأطفال، أنا اتجهت إلى أن هذا الفيلم للعائلة، أي لا يوجد فيه أي محرمات، ولا يوجد فيه أي شيء يخدش الحياء.

أليس من الممكن أن هذا الطرح يأتي بقصد التوافق والانسجام مع امتداد الجو الإسلامي وتوسعه في المنطقة؟!..

لا.. لا.. سألني شيخ، ذات مرة، قال لي أستاذ دريد، نحن نحبك، ونعزك، انشا الله أنت متدين؟!.. قلت له: لا.. أنا مؤمن. في الحقيقة إنني أرى أن هـذه كلمة أوسع. التدين هو طقس، شعائر معينة، الإيمان يجمعنـي بكـل الأديـان السماوية، هكذا الأمر. لكن مثلاً أنا حزنت على بعض المواضـيع، فـي فـيلم «كفرون» تقع القهوة على ساق المعلمة، عندما كنت أصور المشهد، كنت أشعر بالانزعاج، أنا لا أريد أن أصور المشهد هكذا، لكي لا يذهب الفهـم بالاتجـاه الخاطئ. لكن تركيبة المسألة، طريقة التصوير، كان يجب أن يكون هكذا، حتى في «الحدود» عندما كانت ساقها مكشوفة وعبد الـودود محـروم، أنـا أشـعر بالضرورة الفنية لهذا المشهد، لكن ليس كثيراً. لقد مرت هذه المـشاهد دون أن تخدش الحياء.

أرى أنك مررت بمرحلتين على هذا الصعيد: مرحلة الأفلام الأولى، ولـم يكن هناك أي استخدام منك للقبلة أمام الكاميرا. في المرحلة التالية أصبح هناك تحايل لديك على القبلة، كأن تأتي على هيئة تنفس اصنطاعي. مـثلاً: الفنـان عادل أمام واجه نقداً لاذعاً، لأن أفلامه الأخيرة صار يتم تركيبها بحيث توجـد

فيها عشرات القبلات المحمومة التي يوزعها عادل إمام على شفاه الممـثلات اللواتي يظهرن معه؟!..

أنا لم ألجأ لهذا الموضوع، ولن أصنعها. في إحدى المـرات فـي فـيلم «زوجتي من المكسيك» كان المخرج عاطف سالم، ويوجد في المشهد قبلة مـع هويدا، وقتها اختلفت أنا وهو. قلت له لا أصنعها. من الممكن أن أصـنع قبلـة كوميدية، مثلاً كما عندما يريد الديك أن ينقر الجاجة. هـذه تبقـى فـي إطـار شخصيتي، أما قبلة واقعية لا أرتكبها. أريد أن أكون منسجماً مـع شخـصيتي، ورفضت نهائياً، وأعتقد أنني أخذت منها قبلة سريعة!.. لكن القبلـة لا أفعلهـا، حتى أنني في أحد المرات شاهدت صوراً من أحد أفلام الفنان زياد مولوي، وهو يقوم بقبلة محمومة على الشاشة، فقلت له: زياد أنت ارتكبت خطأ. إيـاك، فـي الحب لا يوجد مزاح. الحب يبكي ولا يضحك!..

هل تعتبر هذا الشيء مأخذاً على عادل إمام، مثلاً؟!..

نعم.. بل إنه ما زال حتى الآن يرى أنه شخص حبّيـب جـداً، والنـساء يستلطفنه. بالحياة الخاصة هذه ليست مشكلتي، لكن على الـشاشة فالموضـوع مختلف، وخاصة كما ظهر في أفلام مثل «عمارة يعقوبيان»، و«الـسفارة فـي العمارة»، أنه زير نساء، في تداخل شديد بين الموقف الوطني وبين الأخلاقيات التي عمل بها.. أحسست أن هناك مزجاً غير طبيعي.

في غالبية أعمالك لا يوجد ما يسمى بالإيحاءات الجنسية، بينما أريـد أن أقارن بتجربة عادل، ولكن لا أريد أن أضعهما في رف واحد؟!..

لدي إن العلاقة الجنسية هي علاقة خاصة جداً، هي علاقة ليست لتكـون علاقة عامة، من أجل هذا عندما يمارس الجنس مع زوجته يخبئها عـن أولاده. وحتى لو كنت مع حبيبة، أو صديقة، لا تستطيع أن تقبلها في الطريق. وعنـدما

تريد أن تمارس الجنس فأنت لا تمارسه على مرأى من الناس، والنوافذ مفتوحة، فبالتالي هي حالة خاصة، لا يمكن أن تصبح حالة عامة على الشاشة، إلا إذا كان هناك هدف من خلفها، هدف شيطاني جداً، مثلاً جذب المحرومين لمتابعة هذا الموضوع. إذاً الجنس حالة خاصة جداً، لا يمكن أن تصبح حالة عامة.

في فيلم «الحدود» أتيت بممثلة مصرية سورية، هي رغدة، في «التقرير» كانت معك اللبنانية كريستين شويري، وفي «التقرير» كانت اللبنانية مادلين طبر، في «الآباء الصغار» المصرية حنان الترك. ما هو الدافع الفني، أو الدافع المضموني، الذي جعلك تقوم بهذا الأمر؟!..

لنبدأ من الفيلم الأخير «الآباء الصغار». إذا لاحظت فإن طبيعة سيناريو تستوجب ممثلة مصرية، كان من الممكن بدلاً من حنان أن تكون ممثلة أخرى، يستوجب هذا العمل هكذا، دائماً كنت أنزعج من الزملاء الذين يقومون بالتبرير السخيف، مثل القول بأن أمها كانت تعيش في مصر. في فيلم «الآباء الصغار» السيناريو افترض هكذا.

في فيلم «التقرير» السيناريو لم يفترض أن تكون كريستين شويري ابنتك. كنت رجل دمشقياً، وزوجتك منى واصف؟!..

معك حق. عندما عرضت «كاسك يا وطن» في بيروت، جاءت هي وأمها ودعوني إلى الفندق، رأيتها فتاة صغيرة، ولديها عشق للسينما. لكن في ذلك الوقت، أي عندما صنعنا «التقرير»، لم يكن هناك فتاة ممثلة في عمرها بسورية، ومن الممكن أن تحمل الشخصية كما حملتها. لهذا أتيت بهذه الفتاة، أولاً حققت لها حلمها، وثانياً كانت على المستوى المطلوب للفيلم. كما في «الآباء الصغار» فالبنت التي لعبت دور نورا، أعرفها منذ ثلاث سنوات، اشتركت معي في برنامج «عالم دريد»، وعملت حديثاً وقتها في البرنامج، بقي سحر حضورها وأفكارها وطفولتها. عندما كنت أكتب السيناريو كانت هذه الفتاة في ذهني.

في أفلامك الجديدة عملت مع الأطفال، وأعطيتهم دور البطولة. في بعض المساحات كنا نشعر بأن الأطفال هم الأبطال. هل عودتك وتعاملك مع الأطفال هو نتيجة أنك فعلاً رجل حنون، وتتعامل مع أولادك وأحفادك، وهذا يخدم مفهوم الأسرة؟.. أم هي محاولة عودة إلى زمن البراءة والطفولة؟!.. في «الكفرون»، و«الآباء الصغار»، نرى أنك رضيت بكل طيبة خاطر، أن يكونوا نجوماً، حتى لو استطاعوا خطف الضوء منك!..

في «الآباء الصغار» كنت أشعر أن الكوميديان بالفيلم ليس أنا، هم الأطفال. أين أستطيع أن أجد شيئاً كهذا؟.. إيماني بالطفل كبير، إيماني بأنه هو المستقبل. تخيل مجتمعاً بلا أطفال، هذا المجتمع سينتهي حتماً. من أجل هذا أبحث دائماً، وأقول حتى عندما تريدون تصوير مطاردة بوليس للصوص في الطريق، لماذا لا يكون هناك طفل عائد من المدرسة، خائف ويهرب مثلاً.. إذا لم أر طفلاً في الطريق، أو في أي مكان، يجب أن أراه على الشاشة، لأجل أن أشعر بأن المستقبل موجود. هذا يأخذك باتجاه التكوين الطبيعي للمجتمع، هو من كبار وصغار، هذا تكوين طبيعي، أما أن يُحصر الموضوع بالكبار دائماً، مهما كان موضوع الفيلم، ودون أن تشعر أن هناك أطفالاً، فهذا لا أقبله. أنا أحب أن أعبّر عن المجتمع كما هو. من أجل هذا كل أعمالنا، حتى الوطنية هي تعبير عن المجتمع كما هو، عن الأخلاق كما هي، وأنا أعتبر المجتمع كما هو، هو مجتمع يوجد فيه أجيال، وأريد من هذه الأجيال أن يتعلموا ويعملوا.

الملاحظة الأخرى الموجودة في الأفلام الأربعة، أنك اعتمدت على الأغنية كعنصر درامي، في «الحدود» الردَّاد أخذت مقولات، في «التقرير» أيضاً موجودة، وإن ظهرت الأغنية بما يوحي بالنقد السلبي للأغنية الحديثة، لكن في «كفرون» كان لها عامل درامي. أسأل عن مفهومك للأغنية والموسيقى، وعلاقتك بالموسيقى، وأنت صاحب صوت جميل، وأداء مؤثر؟!..

في بعض الأحيان، أشعر بأن المشهد يريد تأثيراً عاطفياً أعمق، فاستعمل دائماً اللحن، لأنه هو يجعلك أكثر عاطفية. أعتقد أن الكلمة أو الجملة أو فكرة ما تسمعها، تذهب إلى العقل مباشرة، بينما اللحن إذا حمل الفكرة، فإنه قبل أن يذهب إلى العقل، يلامس الإحساس، ولهذا يصبح تأثيره أقوى. عندما أحتاج إلى تأثير أقوى استعمل اللحن. استعمل اللحن على هذا الأساس، وأحاول دوماً أن أبحث عن اللحن التراثي، حتى لو أريد تغيير كلامه، لأن اللحن التراثي ذو تأثير أكبر. بمعنى لو أتى كل ملحنين العالم العربي، فإنهم لن يستطيعوا أن يخرجوا بمثل «الدلعونة». غير ممكن. يوجد فيها صدق عجيب!.. في إحدى المرات كان وزير الثقافة في أحد الندوات، وكان يوجد أحد الروس، وكانت الفرقة تغني «الدلعونة»، وكنا مستمتعين، فقلت لوزير الثقافة هل يستطيع أحد من الموجودين أن يترجم لهذا الشخص الروسي «الدلعونة»؟.. نحن لا نعرف معناها فكيف تستطيع أن تترجم «الدلعونة» له، أو «الميجانا»؟.. عندما تستطيع أن تجد أحداً يترجم هذه المسألة، تصبح دون قيمة، باعتبار أنه ليس ممكن. وإذا سألني أحدهم عن «الدلعونة»، أقول له لا أعرف لكن أحس بها. هنا ترجمت الحس، وهو المهم. لهذا ألجأ دوماً إلى مسألة التراث واللحن. في مسرحية «غربة» في مشهد ندب الحجة، بحثت في كتب التراث والغناء لأجد لحناً مؤثراً. ووقتها بحث معي الفنان عمر حجو، وتوقفنا أمام كل الأغاني التراثية، حتى التي غناها صباح فخري، فلم نجد لحناً يناسب هذا الندب، وبقي الأمر حتى توفي خالي في مشغرة. وخالي كان مختاراً في بيروت، يعني زعيم القرية، ذهبنا إلى هناك، أنا وأخي، من أجل حضور المأتم. نحن ننتظر ليحضروا النعش، وإذ هم يحضرون النعش وهم يغنون هذه الأغنية، كانت سحراً غير طبيعي.

ابن خالي، ابن المنطقة، ونحن ذاهبون إلى المقابر، في مشغرة كانوا يغنونها بشكل جماعي، مما يزيد التأثير. قلت له أريد هذه الأغنية من أجل المسرحية. بعث شخصاً وقال له أن يحضر الكاسيت، ومشينا في الجنازة، ونحن

نسمع الأغنية. أتيت بالكاسيت، لكنني قلبت كلامها إلى فراق أنثى: «نار حزنك ما طفاها». من أين تستطيع أن تحصل على لحن كهذا. دائماً أحاول أن أغـرف من التراث لأن تأثيره أقوى، وأكثر مصداقية، الغناء التراثي السوري مـا زال حاضراً. منذ أربعين عاماً وصباح فخري يغني «ع الآرصية»، وأنت تحبها. أنا بالمناسبة انتقدتها تحبباً. إنها أغنية فيها سحر عجيب.

برأيك لو لم تكن علاقتك جيدة مع الموسيقا والغناء، هل كانـت أعمالـك ستفتقد جزءاً من تأثيرها، ومن جماليتها؟!..

أعتقد نعم.. عندما بدأتُ، كنتُ موسيقياً. أنا أعزف إلى الآن. أعزف بيانو وأورغ.

في فيلم «المزيفون»، ظهرت وأنت تعزف على البزق.

لا أعرف العزف على آلة البزق. هذا تمثيل. بالإيقاع أخذت جائزة عندما كنا طلاب، في «اتحاد شباب الجامعات الإقليمين الشمالي والجنوبي»، وكل سنة كان يُوجد مؤتمر في القاهرة، وأنا كنت سكرتير اتحاد طلاب جامعة سورية. في إحدى المرات، كنا مع الفرقة، وكنت عازف درامز، وأخذت الجائزة الأولى عام ١٩٥٨، أيام الوحدة. أنا بدأت بالموسيقى، وما زالت موجودة فيّ إلى الآن.

في بعض أعمالك، حتى عندما كنت تتعامل مع الموسيقى، كنت تتعامل مع التراث بطريقة كوميدية، مثلاً في «شقائق النعمان»، الوصلة التي يوجد فيهـا مجموعة من الأغاني التي تدور حول الوطن العربي، يوجـد فيهـا تعـديلات للألحان التراثية، لهذا البلد أو ذاك. في «صح النوم»، عندما كنت تقود الفرقة، والفرقة كانت تعزف مقطوعة موسيقية، فإن الصورة كانت في إطار كوميدي. بمعنى أنت تقود الفرقة بطريقة كوميدية، ولكن اللحن مقطوعة عربية أصلية، رائقة، في لحظة المسابقة. ألم تكن تخاف من التعامل مـع التـراث بطريقـة كوميدية، أو التعديل واللعب عليه؟!..

إطلاقاً. هنا أنت لا تسيء إليه. تستخدمه ليصبح مؤثراً أكثر. عندما تحدثت عن «الآرصية» لم أشأ الإساءة لها، لكنني كنت أعبر عن حالة. أنت لا تسيء لهذا التراث، أنت تتعامل معه.

هل فكرت أن تجمع أغانيك، أو الأغاني التي أديتها؟!..

لا.. «الحرامية جمعوها»، وهذا يكفي. طبعاً الذين يسرقون الأعمال الفنية، جمعوها، وهي موجودة في الأسواق.

في التلفزيونات تُذاع أيضاً. مثلاً أغنية ندب «الحجة»، دائماً أراها، وتبدو لي كما لو أنها فيديو كليب!..

نعم.. لأنها هي فعلاً لحن وأغنية مؤثرة. حتى عندما تسأل أهل مشغرة لمن هذه، لن تجد جواباً. هي تمَّ وراثتها من جيل إلى جيل. وُرثت من أجيال، لهذا باقية، مثل أغنية «يا مو»، التي هي تراث أرمني اللحن، والأغنية الأرمنية مختلفة كلاماً ومعنى عن الأغنية العربية. حتى «فطوم» هي أغنية من التراث الأرمني، وعندما وضعت فيها كلمة تركية، انزعجوا واعتبروا أنني شوهت اللحن بكلمة تركية. ولكنني أمين بهذه المسألة، غنيت مقطعاً بالأرمنية، كما هو موجود باللغة الأصلية، حتى لا يقولوا إنه نسبها لنفسه. وهذه وثيقة بصوتي، تؤكد أنها أغنية أرمنية. لا أحب أن أنسب لنفسي عملاً ليس لي.

في مسلسل «وادي المسك»، أذكر أنك أدَّيت بقدر عالٍ من الإحساس والتأثير أغنية «سلامات». من الواضح أنها أغنية عراقية. أسأل هل هذه الاكتشافات لها علاقة بثقافتك الموسيقية، أم الأمر هو نتاج تعاون مع آخرين، مختصين بالموسيقى مثلاً؟!..

كما قلت لك، أنا أعزف وأغني، ولدي حسّ خاص بمسألة الموسيقى. أجلس وأسمع أحياناً، ويخطفني، فأشعر أن هذا اللحن يوجد فيه مقومات البقاء. أغنية «سلامات» كنت موجوداً في الموصل، وغناها شخص، فقلت له إنني

أريدها. غالباً وعندما يكون لدي عمل، ويريد الاستكمال، تسكنني هذه البواقي، وأنا أبحث عنها. هذه الأغنية وجدتها بالموصل صدفة، فأديتها، وبقيت.

هي ليست الصدفة وحدها، وإنما النباهة، أيضاً؟!..

نعم.. طالما الهاجس ساكن فيّ. في مسرحية «كاسك يا وطن»، وبما أننا نتكلم عن الموسيقى، كنا نريد أغنية الختام، نريد فيها إشراقة، نريد صلحة، كما في «غربة» و«ضيعة تشرين» و«شقائق النعمان». المهم كنت أبحث عن هذه الأغنية؛ أغنية يوجد فيها الإشراق الوطني، بعد كل هذا الإنكسار. مرة كنا في حلب، وقالوا لي إن جوزيف عازار يغني في مطعم قريب، ذهبنا ولم يكن يوجد سوانا، وعندما علم جوزيف عازار أنني في المطعم، صمم على أن يغني. كنت وقتها أنا وعمر حجو، وغنى هذه الأغنية، التي لم أكن قد سمعتها من قبل، فقلت: هذه هي الأغنية. واستخدمتها بعد أن أخذت أذنه، تماماً كما استأذنت منصور الرحباني في أغنية «خبطة قدمكن على الأرض هدارة». وحتى منصور نفسه طلب مني في أحد المرات أن يأخذ أغنية «زينوا المرجة» ليستخدمها، فأجبته بأنها ليست لي، بل هي تراث، للجميع، وغنّاها غيري. أغنية فيها صدق.

في بعض أعمالك، يبدو الهاجس الوطني والقومي، حتى في الأغنية، فتقوم باستعراض غنائي يجول على عدد من البلدان العربية. حصل ذلك في «غربة»، وفي «شقائق النعمان»؟!..

هو تعبير عن وحدة الألم، ووحدة الوجع. ما الذي يجعل الشعب واحداً، فقط أن تكون آماله واحدة، وأحلامه واحدة، جرحه واحد، فيجتمع.. كانت عملية تعبير وطني عن الوحدة الوطنية، بأسلوب غنائي. حتى في مهرجان الأغنية، عندما عملت مديره سبع دورات، عملت بانوراما عن الغناء العربي.

الملفت أننا تعودنا، أو أن البعض حاول أن يعودونا، في كثير من الأعمال الكوميدية، أن يتمّ تقديم أغنيات هابطة. بدءاً من عادل إمام ومحمد هنيدي

ومحمد سعد، وحتى عندما قدم محمود عبد العزيز أغاني فيلم «الكيف»، وأحمد زكي أغاني «البيه البواب»، و«مستر كارتيه» و«استاكوزا».. بينما أنت جئت بصيغة مخالفة، لا تقرّ أبداً بأن من الضروري أو اللازم للعمل الكوميدي أن لا تقدم فيه أغنية جادة، أو حساسة. ألاحظ في غالبية أعمالك أنك لم تقدم أغنية كلماتها هابطة، أو أداء هابطاً. دائماً كنت تقدم الغناء بشكل راق!..

أنا لا أقدم الأغنية للأغنية. أقدمها لزيادة تأثير هذا المشهد درامياً، لهذا فإن اللحن له مواصفاته، والكلمات لها مواصفاتها، وإلا يصبح هناك تناقض بين المشهد والأغنية. مثلاً، أغنية «يا مو» في السجن، لا يمكن أن تستبدلها بأغنية أخرى. لا شيء يعبر عن الأم غيرها، أو مثلها.

بعض الكوميديين يقوم بتركيب كلمات غير موجودة، ويخترعونها من جديد. هذه الأشياء زائلة، وليست تعبر بشكل صحيح، ولن تحدث تأثير سوى الإضحاك الخارجي، الذي ينتهي مع نهاية الفيلم. شخصياً أقول دوماً إن العمل المهم الفني، هو العمل الذي تبدأ علاقتك به، عندما ينتهي. تبدأ علاقتك بهذه المسرحية خارج الصالة. إذا بنيت علاقة مع هذا العمل فهو باق بالتأكيد، إذا انتهت علاقتك مع هذا العمل عند إسدال الستار، فهذا عمل زائف. النهاية بالنسبة لي هي البداية لهذا التفاعل.

في الوقت نفسه، أطلقتَ أعمالك مجموعة من المطربين الجُدد، مثل دياب مشهور، الذي لم يكن معروفاً قبل أغنية «يا ردّين يا أبو ردانه»، هذه الأغنية التراثية الرائعة. كيف كنت تحضر هؤلاء المطربين، غير اعتمادك على ثقافتك الموسيقية، وقدراتك الصوتية؟!..

الإنسان يتعرّف. مثلاً دياب مشهور، سمعته عندما كنت مرة في الجزيرة. في صوته شجن لذيذ، وتعبير مؤثر. وعندما يغني أغنية «يا أبو ردّين»، وهو

يغنيها بالمناسبة على السليقة، تبدأ تسأل: ما معنى يا أبو ردين؟.. ع المايـا؟.. تفهم أولاً كلمات الأغنية، فيها تعبير عن شيء جميل جداً. واللحن بحد ذاته لحن تراثي. أحضرنا دياب وعمل له عبد الفتاح سكر أغنيتين، لم يخرجهما من الجوهر التراثي لهما، بل أكّد تراثيتهما، من خلال استعماله للمجوز.

هل تعتقد أن الشقّ الموسيقي في تجربتكما الفنية: السينمائية والمسرحية والتلفزيونية، لم يأخذ حقه أو نصيبه من الانتباه أو القراءة، وأن الناس تتلقاه، ربما دون أن تنتبه إليه؟!..

ربما، هذا صحيح بالنسبة للأفلام السينمائية. أما مسرحياً فأعتقد أن الشق الموسيقي الغنائي وجد حظه جيداً، وبرأيي أينما وُظِّف بشكل صحيح، يأخذ حقه. عندما تكون الأغنية في الفيلم لأنها أغنية، فإن هذه الأغنية تأتي، وتموت، لأنه يوجد هنا تعليب. مثلاً في فيلم «غرام في استنبول» كان ثمة إصرار على أن تغني سمّوره، وكانت الأغنية ليس لأن المشهد يتطلبها، وليس لأن المشهد يتطلب تأثيراً درامياً من خلال اللحن، فقط لأن المطربة موجودة، فيجب أن تغني أغنية. هل تستطيع أن تتصور فيلماً لفريد الأطرش، أو لعبد الحليم، دون أغان، طبعاً هذا شيء غير ممكن. الأغاني التي وُجدت في هذه الأعمال، وجاءت لأن البطل أو البطلة مطربين، لم تعش..

إذاً أصبحنا نستطيع التمييز والقول إن دور الأغنية في الفيلم، يختلف عن دورها في الأعمال المسرحية؟!..

ما عدا الأغاني التي وضعتها في أفلامي الأخيرة، من «الحدود» إلى «الآباء الصغار». حتى الآن تشعر أن الناس تستمع لها، لأنها تؤكد على مشهد له علاقة بالفيلم، ليس لأن دريد صوته حلو، أو هاني الروماني. هؤلاء يغنون بشكل جميل، هؤلاء ليسوا مطربين. هنا يدخل موضوع الغناء والأداء، عندما

أقول أنا مؤدٍ، ولست مغنياً. ولهذا عندما أؤدي فيجب أن يدخل موضوع الدراما على الصوت، ومسألة الأغنية. ولهذا عندما أغني «يا مو» أقول إن صوتي ليس حلواً، لكنني أؤديها بإحساس جيد. هذا الفرق بين الغناء والأداء. الأداء يجعل الإحساس ينتقل إليك، لإنه يؤدي دوراً مسرحياً وسينمائياً، فالأغنية هي أداء دور. يجب على المغني أن يكون صوته جميلاً، أما المؤدي فليس بالضرورة، إنما عليه أن يؤدي بشكل صحيح، مثلاً يوجد مطرب أميركي كان يسحرني، وأنا صغير، بالجاز، يوجد فيه بحة، وأداؤه كان جيداً.

من حسن الحظ، أو ربما سوء الحظ، أنكم شهدتم فترة ساخنة، سواء من نكبة فلسطين، والانقلابات العسكرية، أو الوحدة ثم الانفصال، وثورة آذار، والحركة التصحيحية، وحتى الآن.. أحب أن أعرف، منذ بداية تفتح الوعي لديك، كيف كنت تتعامل مع ما هو أوسع من الحارة، وأكبر من الهمّ الفردي اليومي؟..

جاءت نكبة فلسطين في بداية الوعي، فكانت صدمة، وجعلتنا لا ننظر إلى أبعد من هذا الموضوع. من أجل هذا تسلسلت الإنقلابات العسكرية، عقب نكبة فلسطين. أعتقد أنه إلى الآن يتحمل الجيل الأكبر منا قليلاً المسؤولية. كان يجب عليهم أن يدافعوا عن الديمقراطية. كان عليهم أن لا يقبلوا بأن يستلم الجيش السلطة، من خلال إنقلاب عسكري، وأن يلغي البرلمان والوزارات. كان من المفروض أن يكون لدى الجيل الذي سبقنا وعي، بحيث يقاومون انتقال السلطة للعسكر. لكن انشغال الناس بمسألة النكبة، وتداعياتها، والحرص على تأمين الملاذ الآمن والكريم للاجئين الفلسطينيين، الذين أتوا ومعهم مفاتيح بيوتهم، على أساس أنها مسألة مؤقتة. ذاك جعل الناس لا تنتبه إلى ما هو أعمق.

في مرحلة الفترة الاعدادية والثانوية، هل كان لك نشاطات فنية؟..

لا.. على الإطلاق.. ولم يكن بذهني هذا الموضوع. بدأته في الجامعة.

ألم يكن هناك ما يُسمَّى بالمسرح المدرسي، أو النشاط المدرسي؟..

لا.. في الأربعنيات كان المسرح مقتصراً على ذكريات أبو خليل القباني، وعلى بعض المسارح التي هي أشبه بمسليات، أقصد فرقة تخرج لتعرض مسرحية، ومن ثم يعرض الفيلم، وكأن المسرحية هي بخشيش للحاضرين، فلم يكن هناك حركة مسرحية ناشطة، إنما ابتدأت على استحياء في الخمسينات..

إذا كانت خياراتك الفنية قد بدأت مع المرحلة الجامعية، فهل خياراتك السياسية بدأت بالمرحلة الجامعية، أيضاً؟..

طبعاً.. لكن بصفة «مؤهل»، أي أنني خلال الدراسة الثانوية بدأت أتأهل لهذا الموضوع، وخاصة أنني من عائلة قوميين سوريين. ابن خالتي في مشغرة كان رئيس حزب لفترة، اسمه عبد الله محسن. أنا تربيت بهذا الجو، وتشرّبته جيداً، وقرأته جيداً. نظرت إلى المبادئ التفصيلية، أذهلني الولاء بهذا الموضوع.

في إحدى المرات، في نهاية الأربعينيات، ذهبنا بمعية أخي، وقد كنت ولداً صغيراً، إلى بعقلين في لبنان. وقتها كان قد أتى تسجيل للزعيم أنطون سعادة؛ تسجيل صوتي من البرازيل، وقد أتوا ليسمعوا التسجيل الصوتي، فأتى عشرات آلاف القوميين السوريين ليسمعوا هذا التسجيل.

طبعاً أذهلني التنظيم، الوفاء، الولاء.. أذهلني أيضاً الفقر، أنا أعرف أن ابن خالتي كان رئيس حزب، وكان فقيراً، كان أقل من مواطن عادي، كان يعيش على حفنة من الليرات، وليس من الدولارات.. المذكرات الشخصية التي نُشرت فيما بعد، بينت كيف تقرر ذبح الحزب، بيد الصهيونية، وكيف أن الأمريكيين تآمروا عليه، فقط لأن أنطون سعادة كان دائماً ينبه من خطر اليهود..

هذه من أهم المقولات التي قدمها أنطون سعادة، بشأن موضوع الصراع العربي الصهيوني.

إضافة إلى ذلك، فهو يستمد قوته من كونه حزباً علمانياً، ضد مصلحة الأمريكيين والاستعمار. سعادة قال: كلنا انتماؤنا إلى الله.. بهذه الطروحات، وبهذه المقولات، أنا أنتسبت إلى الحزب، وقد كنت وقتها طالباً جامعياً..

كم بقيت منتسباً في الحزب؟..

لغاية أن قُرِّر ذبح الحزب نهائياً، وقت اغتيال عبد المنعم المالكي. اغتياله كان مؤامرة لذبح الحزب، بشكل أو بآخر. طبعاً حينها تجمدت كل النشاطات..

لكن عملياً العقيدة والأفكار، ومع أن الحزب أصبح محظوراً، بقيت معك..

بالتأكيد.. الشخص مع الأيام، ومع السنين، يكتشف صحة الرؤيا للحزب، ومسألة تقسيم الوطن العربي إلى أمم، تماماً كما الآن لا يوجد أمة أوربية، بل يوجد أمة فرنسية، ألمانية، هولندية.. الخ.. يجمعهم الوطن الأوروبي، وهذا هو المفروض الذي يجب أن يكون. مسألة القومية العربية التي تقول من المحيط إلى الخليج، ما هي إلا خدعة، خدعة غير قابلة للتصديق، أيضاً.. يمكن كنا وصلنا إلى سوق عربية مشتركة، لو أن التفكير ذهب بهذا الاتجاه، لكن عندما حاربوا الحزب، لأنه يدعو لبلاد الشام، أو سورية، وليس من المحيط إلى الخليج، كانت هذه خدعة.. فهناك فرق كبير بالأصول والجذور، وحتى باللغة، في بعض الأحيان.. بالتالي لماذا؟.. فمثلا تخيل أن تقول لك أوروبا نحن أمة أوربية، لا.. يوجد وطن أوربي، ومجموعة أمم.. هنا الوطن العربي، ومجموعة أمم في داخله.

هل نستطيع أن نقول إن التنظيم والولاء الذي عشته في حياتك الفنية، تعلمته وتشربته من تجربتك الحزبية..

الوفاء للوطن، أو الإيمان به، أو عدم اليأس من خيبته، بالتأكيد تعلمته من الحزب. لهذا كم من مرة ترى أن هذا الحزب قد ذُبح، ويعود مرة أخرى. أقول

لك، أي واحد في هذا الحزب هو عملياً منتسب عن إيمان، ليس لأنـه يريـد أن يصل إلى مصلحة، أو مركز، أو مكتسبات شخصية. بالأساس لا يوجـد لديـه مكتسبات، هو حزب «شحّاد»، لا يوجد لديه مكتسبات أبداً. مكتسباته الوحيدة هو النضال، وما قدَّم شهداء. من أوائل الشهيدات كانت الشهيدة سناء محيدلي، تجربة المقاومة الوطنية اللبنانية كان عمودها الحزب القومي السوري، فلا يمكن لواحدة مثل سناء محيدلي، لولا الإيمان والاقتناع، أن تقدم نفسها. يوجد اعتناق حقيقي. هذا يعني ليس فقط سجلوا لي اسمي، أنا معكم.. لا.. يجب علـى الراغـب أن يدرس المبادئ، بل ويتشرب هذه المبادئ، وفي الأخير يُقبل تنسيبه.. أقـصد أن ليس هذا الحزب بالنهاية، سوف يوصلني إلى مدير عام في مؤسسة، ليس هكذا..

الخيار السياسي، واحدة من النقاط التي يتناولها النقاد في تجربتك، وهي شكل العلاقة مع السلطة، العلاقة ما بين المسرح الوطني والمسرح الـسياسي، طبعاً هناك بعض الأشخاص كانوا يؤيدون، أي الذين يعرفونك أكثر، فيرون أن الأستاذ دريد لحام قومي سوري، لديه مواقف موجـودة، حتـى فـي حياتـه الشخصية، نقلها إلى المسرح، ومن ثم نقلها إلى السينما. لكن الـبعض كـان يقول بأن هذا المسرح يوجد فيه اتفاق مع السلطة، على أن يكـون مـسرحاً تنفيسياً. لو سمحت نتحدث عن هذه النقطة..

نحن لسنا في أمريكا.. أخلاقنا ومجتمعنا ليست أمريكية، لنصنع تنفيساً أو تحريضاً. من الممكن أن يحدث هذا هناك، فيخرج واحد ما، ويصنع نكتة عـن بوش. لكن بالتأكيد في العالم العربي، لا يوجد سلطة تفرح بأن تُهـشِّم بهـا، أو تنتقدها.. على العكس تماماً. أي أمير، وأي وزير، يكون سعيد بأن تقرأ قصيدة لمدحه، وليس أن تقدم له بيان عنه.

لكن هناك على ما أذكر أصبح لدينا من كانوا يسمون أنفـسهم «الكتائـب الحمر»، بقيادة خالد الجندي، الذي كان رئيس اتحاد العمال، والذين أرادوا تغطية

هزيمة حزيران، بممارسات غير مقبولة، والناس جداً استاءت من «الكتائب الحمر» وممارساتها. أنا والفنان نهاد تحدثنا بأننا نريد أن نصنع شيئاً ننقد فيها هذا الموضوع، ودائماً عندما كنا نريد أن ننقد، كنا نحاول أن تكون هناك حفلة مباشرة. وفعلاً قدمنا تمثيلية قصيرة، تقريباً ١٥ عشرة دقيقة، وأذكر وقتها، الله العليم، أننا عرضناها بحديقة المتحف، وخرجنا أنا ونهاد. طبعاً كنا نحن الثنائي الذي يتواجد في أي حفلة، أو في أي تجمع، ولعبنا التمثيلية التي هي حول هذا الموضوع تحديداً.

الناس لم يستطيعوا أن يضحكوا، بسبب الخوف، حتى ضحك شخص اسمه علي الجندي، وهو شاعر، وشقيق لخالد الجندي. نظر الناس إلى علي الجندي، فوجدوه يضحك، فضحكوا. لكن قبل أن يضحك علي لم يجرؤ أحد على الضحك. قبل أن نصنع تلك التمثيلية، قلت لصديق لي أسمه عصيم درويش: سوف أقول شيئاً خطيراً على التلفزيون. أوصيك بامرأتي وأولادي.. فقط، لا أريد شيئاً غير ذلك. المسألة موقف، ليس أن السلطة سمحت لك، أو لم تسمح. أنت تريد أن تصنع موقفاً، أما أن يرميك في السجن، أو يأخذك إلى فخر ما.. في النتيجة الاثنان فخر.. لا أحد يقرع بابك، ويقول لك هذه حريتك، تفضل.. أنت يجب أن تأخذها، بشكل أو بآخر.

مرة أخرى عندما عملنا «مسرح الشوك»، وهذه فكرة أصلاً للأستاذ عمر حجو[٣٥]. وكنت قد حضرت له عرضاً في المركز الثقافي الروسي، فقلت له لماذا لا نصنع منها عملاً مسرحياً؟.. فكان عملاً باسم «جيرك». السؤال المُلحّ كان كيف يمكن لهذا العمل أن يمرّ، خاصة أنه يتحدث عن نكسة حزيران؟.. يومها كان قد تأسست نقابة الفنانين، وكنت أنا أول نقيب لها، فاخترعنا شيئاً اسمه «مهرجان دمشق المسرحي»، اخترعناه لنمرّر هذا العمل، وبعثنا لنحضر فرقاً مسرحية من مصر والأردن والخليج العربي..

اخترعنا هذا المهرجان، ليمرّ «مسرح الشوك»، والذي حدث أن اهتزت الصالة بعد انتهاء العرض، ما بين مؤيد وبين معارض، وحصل نقاش ساخن مع مثقفين مصريين وسوريين، وغيرهم ممن كانوا ضيوفاً على المهرجان. جهة تقول إن هذا هو المسرح الحقيقي، والجهة الأخرى تقول لا، هذا مسرح يدعو إلى ثورة مضادة. قلت بما أنكم تقولون هذا مسرح يدعو إلى ثورة مضادة، فهذا مدح لنا، وليس شتيمة. لكن عندما تقولوا مؤامرة فهذا اتهام. احتدم النقاش جداً، حتى أن أحد الأشخاص الموجودين كان عضواً قيادياً، وكان زميلي في الجامعة، فقلت له، إنني أعرف مواقفه، وكانت مثل مواقفي، هل من الممكن أن نكون متآمرين على الوطن إذا كنا نقول لماذا حدثت الهزيمة؟.. وصلت أصداء المسألة إلى القصر الجمهوري، ووقتها كان رئيس الجمهورية نور الدين الأتاسي، وكان حافظ الأسد هو وزير الدفاع، لكن من الواضح أنه كان هو الرجل القوي.

بعثوا لنا في اليوم الثاني قائلين إن رئيس الجمهورية يرغب بأن يأتي ليحضر العرض بنفسه، لأن أصداء المسألة وصلت إلى القصر، وبالتالي فهو يريد أن يحضر، ليرى بنفسه الأمر. وكان هناك جملة يبدأ فيها الفنان رفيق سبيعي، مفادها أن العرض يبدأ الساعة التاسعة، ولكن حفاظاً على تقليدنا تأخرنا عشر دقائق، وهنا يبدأ العمل المسرحي.

المهم أن الرئيس ومن معه، ومن ضمنهم حافظ الأسد، جاؤوا الساعة التاسعة والنصف، ولكن الفنان رفيق سبيعي وقتها شعر بالخوف، وقال لي هل من المعقول أن أقول هذه الجملة؟.. فقلت له بأنه يجب أن تقال، تماماً كما قلناها في البارحة، حتى لا يعتقدوا بأننا غيرنا شيئاً من العرض، أو حذفنا شيئاً، وقالها رفيق السبيعي. أول من ضحك كان حافظ الأسد، بعض الأشخاص كانوا يضحكون، والبعض الآخر منهم متجهم، من ثم اجتمع رئيس الجمهورية وحافظ

الأسد وبعض أعضاء القيادة معي ومع عمر حجو، في غرفة بمسرح القبـــاني، وابتدؤوا يتبارون في تسخيف هذا العمل المسرحي، يتبارون من أجل تهشيمه، ما عدا حافظ الأسد الذي لم يتكلم، وأخير ختم النقاش بنفسه، وقال إن هذا المـــسرح هو مسرح ثوري، مسرح ثوار، وقال لي ولعمر حجو أن نأتي إليـــه، ليعطينـــا أسراراً أكثر، من أجل أن نعمل بها على المسرح. فالمسألة كما قلت لك، عندما يكون لديك موقف، لا تخف من تداعياته، هذا ما حدث فعلاً..

كانت هذه أول مرة يحضر فيها رئيس جمهورية مسرحية لــك، لكنهـا ليست آخر مرة، فأنا أذكر أن أكثر من رئيس وملك وزعيم حضر أعمالك..

طبعاً هذه أول مرة. الملك حسين جاء بعد العام ١٩٧٣، وحضر لي عملاً مسرحياً، عندما بدأنا «ضيعة تشرين». رفعت الأسد قال في إحدى مجالسه، إن دريد لحام يحتاج قطع لسان على «ضيعة تشرين»، لأننا تحدثنا كثيراً عن مرحلة الحزب، وانتقدناها.. لكن فيما بعد جاء وحضر، وأهداني كلاشينكوف.

هل توجد مرحلة من مراحل نجاحكم الفني وشهرتكم، أعطتكم ما يـــشبه الحصانة؟.. هل حصل أنكم كنتم تعملون وأنتم تعلمون أنه لديكم شـــيء مـــا، يُسمّى الحصانة؟..

مع التأكيد على مسألة دائماً أنا أقولها، يوجد أدب النقد، ونحن دائماً كنـــا نهرب إلى الرموز. الناس تفهم معنى هذا الرمز، والمسؤولون يفهمون معنى هذا الرمز، لكن لا يوجد تسميات بمسمياتها، أي كما في مسرحية «ضيعة تـــشرين» أو «غربة»، وعلى طريقة فيلم «الحدود» تماماً، وغربستان وشرقستان. إذا قلت لبنان وسورية فسوف يُمنع الفيلم في لبنان وسورية، مـــن الأفـــضل أن أقـــول غربستان وشرقستان، ومندوب الجامعة العربية، هنا يكمن الموضـــوع. هـــدفنا الرمز الواضح، الذي لا أحد يستطيع أن يطالك بسببه، لكـــن المهـــم أن تـــصل الفكرة.

في إطار الخيارات السياسية، ذكرت أنك كنت سكرتير اتحاد الطلاب بالجامعة..

حصل هذا أيام الوحدة. كان اسمه يومها «اتحاد طلاب الجامعات العرب».

كنت سكرتيراً لاتحاد الطلاب في الإقليم الشمالي، إذاً.. كيف وصلت إلى هذا الدور، أو هذا المركز؟..

نشاط طلابي، وخاصة في مجال الفنون. وطبعاً هذا الاتحاد لم يكن يتعاطى بالسياسة. كان يتعاطى بالمسائل الثقافية، وعلى اعتبار أنني كنت ناشطاً في فرقة الجامعة، كممثل وكعازف موسيقي، فمن خلال نشاطاتي، نجحت بالانتخابات.

وعندما تشكلت نقابة الفنانين، كنت أول نقيب للفنانين، وعدت في دورات لاحقة، وأصبحت نقيباً للفنانين، أكثر من مرة!..

نعم.. للضرورة.. نتيجة ضغط.. أقصد خدمة وطنية. عندما عملنا النقابة في العام ١٩٦٩، أريد هنا أن أتكلم عن مسألة الإخلاص في العمل، لم نكن نسأل عن موضوع النقود، ولم نكن نسأل عن الموضوع المادي، أبداً.. عندما أسَّسنا نقابة الفنانين، كان يجب أن نأخذ معونة من الدولة. وقتها وخلال معرض دمشق الدولي، أخذنا مساحة داخل المعرض، وأسميناها «مقهى الفنانين»، وقمنا نحن الفنانين بالعمل في هذا المقهى، لنجمع مبلغاً ما، وافتتحنا فيه المقر. أقصد عندما تخلص لشيء ما تعتقد به، لا يوجد حدود لما تستطيع أن تفعله. لا تستطيع أن تكتشف ماذا بمقدورك أن تفعل إلى أن تجرب. وقتها تستطيع أن تكتشف ماذا تفعل!.. أسسنا نقابة الفنانيين، وفي السنة ذاتها أقمنا مهرجان المسرح، الذي أصبح دورياً فيما بعد. وعندما استلمته الوزارة هبط ومن ثم مات، ومن ثم عاد، ثم هبط مرة أخرى. لكننا استطعنا أن نحول هذا المهرجان إلى حماية لنا، عملنا عليه كمسألة ينبغي أن تهتم الناس بها، لم نترك مطعماً لم نضع على طاولاته

دعايات المهرجان وكرّاساته، نحن كنا ندخل ونوزع البروشورات والكراسات. كل البلد عرفت أنه يوجد مهرجان مسرحي. لكن كله كان مؤامرة لطيفة، مني، ومن عمر حجو، لنمرر عمل «مسرح الشوك»، و«الفيل يا ملك الزمان»، و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»..

يقولون تجربة السجن والجيش والزواج، لها تأثير كبير بحياة الإنسان، فهل تعرَّضت للسجن؟..

سُجنت مدة ساعتين. وقتها كنت طالب جامعة، بسبب الحزب القومي السوري، وكان السجن مواجه الجامعة، مخفر شرطة الجيش، وكان عمي يورد ثياباً لشرطة الجيش، فتدخل وأخرجني. حتى الشخص الذي أراد ضربي ضحك، لأني كنت نحيفاً للغاية.. أنت تعرف، عادة يوجد المحقق، وما قبل المحقق. المحقق يأخذ ويعطي معك، لكن ما قبل المحقق يجهزك للمحقق، لكي لا يتعذب المحقق معك. الشخص الذين كلفوه بمرحلة ما قبل المحقق رفع يده يريد أن يضربني، وأنا كنت نحيفاً جداً. عندما رفع يده، شعرت بأنها غيمة سوف تسقط على وجهي، حتى شعرت بالهواء.

الرعب دفعني للتمسك ببنطاله، وقلت له «إيدي بزنارك»، فضحك. وقلت له: أقول لك أنا طالب جامعي، ما هي خطورتي؟.. أنت وظيفتك أن تضربني. أضرب على الحائط، وليس هناك من مشكلة، نستطيع أن نجد لها حلاً.

تدخل عمي وأخرجني. ولكن قبل أن يخرجوني وضعوني في القبو، لم يكن يوجد فيه سوانا، أنا وشخص آخر، فار من الجيش. جلست حزيناً أفكر كيف أن الشخص يحب وطنه، فتأتيه المكافآة بهذا الشكل. لكني أذكر أنه أضحكني، لأنه عندما قالوا لنا إن كل شخص منا يأتي ليأخذ طعامه، وهو عبارة صحن برغل بحمّص، فأتيت لأخذ صحني، طبعاً عرفت أنه جندي، وعندما أنني طالب

جامعي، قال لي: «لا والله، ما بتقوم أنت، أنا بجبلك إياه لقدامك»، فجلس يأكل بجانبي، وكان له موقف غاية في الاضحاك..

هل خدمت في الجيش.. الخدمة الإلزامية؟..

لا.. لم أخدم..

على الرغم من أنه لديك أخوة شباب..

طبعاً.. لدي أخوة.. لست وحيداً.. تأجّلتُ دراسياً، وبعد أن تخرجتُ عام ١٩٥٩، لم أُطلب للخدمة الإلزامية. قلت لهم أنا تخرجت. سنتين، ثلاث سنوات.. دولة الوحدة، دولة الانفصال، دولة البعث.. المهم في العام ١٩٦٤، فُتح باب دفع البدل، حيث كانوا يفتحون دفع البدل لمدة أربع وعشرين ساعة. علمتْ زوجتي بالموضوع، وكنت أنا وقتها في تصوير فيلم «عقد اللولو» باللاذقية. اتصلت زوجتي بي، وقالت لي يُوجد دفع بدل لمدة ٢٤ ساعة، فقلت لها بأن تذهب إلى نادر أتاسي ليدفع لها أجري بالفيلم، وكان أجري حينها ١٧٥٠ ل.س. واستطاعت هي أن تؤمن ٢٥٠ ل.س، أخرى، ودفعتْ لي البدل.

الآن لماذا لم أطلب للخدمة الإلزامية؟.. أقول لك أتى لي هاتف من مشغرة بأن ابن خالتي محمد مرعي أوقفوه على الحدود السورية، وأخذوه إلى السجن بالشام، سألت لماذا، قالوا لا نعرف.. شو بدنا نعمل، ركضنا، كنت أعرف تليفون قائد المخابرات عبد الكريم الجندي، ذهبت إليه، هذا الكلام بعد عام ١٩٦٧. في قرية مشغرة وحدها يوجد أكثر من ٢٠ محمد مرعي، لم يسألوا عن اسم أبوه، ولا عن عمره.. دقّق، فقال لي إنه موقوف بالمرجة، وهناك قالوا لي إن المطلوب عمره ٥٠ سنة، وهو عمره ١٨ سنة فقط. بعث وأتى به، المهم من حديث إلى آخر، جاء الحديث عن الخدمة العسكرية، فقلت له إن أي شخص من الممكن أن يكون له إضبارة لديكم، فقال لي من المؤكد، وإضبارتك سميكة لدينا،

بعث وأتى بالإضبارة، وقال لي إجلس لأقرأ لك ما هو مكتوب بها. وقال لي أتعرف لماذا لم تطلب للخدمة العسكرية؟.. فقلت له: باعتباري قصيراً، لم يروني. فأوضح لي أنه ورد في واحدة من الدراسات المُنجزة عني، «ننصح بعدم طلبه للخدمة الإلزامية، لأنه خطير سياسياً»، على اعتبار أني كنت ناشطاً قومياً، وهكذا لم أُطلب للخدمة، ودفعتُ البدل، ولم أذهب إلى الخدمة الإلزامية.

في فترة الخمسينيات والستينيات كان أستوديو الجيش والمسرح العسكري، على حضور. ومنه خرج كثير من الفنانين السينمائيين. هل كان لديك علاقة به؟..

لا.. على إعتبار أنه بالإضافة إلى الجامعة، كنت أيضاً مشاركاً بالنوادي. مثلاً «جمعية سورية للفنون»، أيضاً كان هناك نادٍ مقره في العفيف، كان نادياً فنياً ثقافياً إنسانياً، الآن هو مقر لذوي الاحتياجات الخاصة، في الجسر الأبيض كان مقراً لنا، وكنا قد عملنا فيه مركز تدريب للمكفوفين، نخدم المكفوفين، ونقدم لهم حفلات موسيقية، وتمثيليات .. أنا خريج هذه النوادي.

ننتقل إلى مفصل في التجربة، أقصد لقاءك مع الشاعر والمسرحي محمد الماغوط. هو أيضاً من خلفية قومية سورية. ماذا عن أول مرة التقيتما؟..

أول لقاء كان بعد حرب تشرين تحديداً. تعرفت عليه، كما أعتقد، في نقابة الفنانين. كان قد حضر من أن أجل أن يشرب القهوة، وتحدثنا عن أشياء، فوجدنا حالنا في الطريق نفسه، والأسلوب نفسه، وطريقة التفكير ذاتها. تحدثنا عن هزيمة حزيران، وأسبابها.. كنا نتحدث في الاتجاه نفسه.. كنا نرى أن الجندي العربي لم يُهزم عام ١٩٦٧، وإنما عاد بهزيمة أخذها معه أصلاً إلى الحرب، ومن هنا جاءت مسرحية «ضيعة تشرين»، واستعملنا هذا التعبير في المسرحية: «رحت والهزيمة جواتي»، على لسان أبو صالح/ غوار.

هل تعرّضت مسرحية «ضيعة تشرين» للمنع؟..

توجّهنا بالدعوة رئيس الجمهورية، لرعاية المسرحية، وقد كان ثمة لقاء سابق، أيام «مسرح الشوك»، فهو لديه معرفة جيدة عن دريد ونهاد. كما كان قد حدث في فترة تالية حادث على باب الإذاعة والتلفزيون، فاستقبلنا الرئيس في مكتبه، وقال لنا إن ظرف البلد اضطرنا لوضع دبابات حول التلفزيون، لكن تأكدوا غداً لن تجدوها.. هو كان يعرف دريد ونهاد، ويعرف محمد الماغوط ككاتب وشاعر.. المهم عندما طلبنا من القصر بأن يرعى السيد الرئيس الافتتاح، جاء الجواب بالموافقة، وقبل الرئيس الحضور، خاصة أنه في الفترة ما بين عامي ١٩٧٠/ ١٩٧٣، كانت ما تزال الجسور تُبنى مع الناس والهيئات والنقابات، والمفاصل الاجتماعية والثقافية والسياسية، والسيد الرئيس استقبل الفنانين أكثر من مرة، وجاء ليحضر افتتاح المسرحية، هنا انتهى الموضوع، فهو جواز مرور، ولا أحد من بعده يجرؤ على الكلام..

لكن بالتأكيد كان هناك بعض الجهات، حزبية أو غيرها، لم تكن توافق على تهميش، أو تهشيم دور الحزب، في تلك الفترة، أي بين ١٩٦٣/ ١٩٧٠. هم لم يوافقوا على «ضيعة تشرين»، ولكن موافقة الرئيس أسكتت الجميع.

لقاءاتك تكررت مع الرئيس حافظ الأسد..

الرئيس حافظ الأسد، كان يحب أن يسمع. لقد التقيت به، على ما أعتقد، ثلاث مرات فقط، وبمناسبات لها علاقة بالمسرح، أو بالعمل النقابي. في المرة الثانية عندما انقطعت عن النقابة، اشتغلت دورة ثانية، بناء على ضغط من القيادة، بأنه يجب أن أكون النقيب في تلك الفترة.

ألم يُعرض عليك أيّ منصب رسمي؟..

حدث أن عُرض علي أن أصبح عضواً في مجلس الشعب، لكني لم أوافق، وقتها طرحها عليّ تحديداً اللواء عبد الغني إبراهيم، الذي كان عضو قيادة.

كنت مؤمناً أن لديّ مجلس الشعب الحقيقي، وهو مسرحي، لأنه عندما أقتنع بأي شيء، أذهب به إلى آخر الطريق. حتى أنني في أحدى المرات رُشِّحت لمنصب رئيس التلفزيون، ووقتها كنت رئيس دائرة المخرجين، هذه فترة العام ١٩٦٣، فلم أوافق.

أنا كفنان أكبر من أن أجلس خلف طاولة، وأصبح قاضياً على الأشخاص. بمعنى آخر، أنا أعرف ماذا أريد. يوجد لدي جملة أقولها: أنت تكون قوياً عندما لا تريد شيئاً. هذه هي معادلتي، بهذا الموضوع.

نعود إلى الماغوط الآن، المبادرة كانت منه، أم منك؟..

الحقيقة المبادرة كانت منا سوياً، فهو عمل مسرحية اسمها «المهرج»، الموضوع نفسه الذي كنا نتحدث عنه، فقلت له لماذا لا نعمل مسرحية سوياً؟.. وبالفعل عملنا «ضيعة تشرين»، وكنا قد وضعنا الاسم قبل أن نبدأ بالكتابة، وبدأنا نضع العمود الفقري، يومياً نخرج بالسيارة ندور، وأحياناً نذهب إلى مقهى «أبو شفيق»، أحيانا نذهب إلى الغوطة، نجلس تحت شجرة، ونبدأ نعمل ونكتب..

البعض يقول إن لقاءك مع محمد الماغوط، أجرى تحولات وتغيرات جوهرية عندك. الآن اكتشف من سياق حياتك أنه وقبل أن تعمل في الفن، وحتى عندما دخلت إلى الفن، وعند لقائك بالماغوط، كان لديك وضوح في الرؤية، كما كان لديك تجربة، وحققت نجاحات واسعة..

صحيح.. الالتزام ابتدأ معنا منذ نكسة حزيران ١٩٦٧، فكان أول عمل لنا مع «مسرح الشوك»، وهذا المسرح كان قبل «ضيعة تشرين» بخمس سنوات. «مسرح الشوك» عندما تراه، في ذلك الوقت، كان مسرحاً مختلفاً. حتى في أحد المرات أقمنا عرضاً في سينما الزهراء، اسمه «ويسكي هيوستن»، هذه المرحلة قبل مرحلة الماغوط. حتى أن وزير الداخلية وقتها، عدنان دباغ، كان يحضر

المسرحية، وكان صديقنا. أتذكر أنه قال لي إنه بعدما حضر هذا المقطع غـادر الحفلة لأنه لا يوجد شيء يُحضر بعده.

إذاً تلك الأقوال إنما تنطلق من جهل، لأن أصحاب ذاك الرأي يـصورون الأمر بأن دريد لحام كان شخصاً عابثاً لاهياً، لا يملك هماً وطنيـاً.. ثـم جـاء الماغوط، ونقله من هناك، إلى هذا الخط والاتجاه..

بالعكس تماماً. مع حرب ١٩٦٧، ابتدأ الهمّ الوطني. أنا حينها كان عمري ٣٣ عاماً، شعرت أن أحلام هذه السنوات الـ ٣٣، قد ذُبحت في أربع ساعات، ذُبحت، طار الحلم كله. زغردنا عندما بدأت الحرب، وأتى رئـيس الجمهوريـة صباحاً على التلفزيون، وقال لنا إننا غداً سوف نتغدى فـي تـل أبيـب، بـدأنا التحرير، ذهبت إلى المنزل وقلت لزوجتي أن توضّب لي أغراضي، لأنه غـداً سأذهب إلى تل أبيب، ولكن بعد ٤ ساعات اكتشفنا أن الحرب انتهت، فقط فـي أربع ساعات، لم يبقوا ستة أيام، هذه كذبة، عندما ذبحت كل الطيارات العربيـة المقاتلة، في مصر وسورية بالمطارات، انتهت الحرب فعلياً. كنا قـد وضـعنا أناشيد النصر، وبعد أربع ساعات من بداية الحرب، بدأنا نحفر خنـادق حـول التلفزيون. حتى أن الحزب من خوفه على جريدة البعث، قام بنقل المطابع إلـى حمص. وقتها خرجت نكتة عن شخص كردي من عفرين، أنهم في عفرين كانوا يدربونهم على القتال، فسأل أحد الجنود: قائلاً سيدي ممكن يصير حرب يعني؟.. فقال له: نعم طبعاً ما الكلام؟.. فقال له: بيصير إسرائيل ياخد شام يعني؟.. قال: بيصير. فقال له: بعدين راح ياخدوا حمص؟.. قال له: بيجوز. فقال له: حمـاه كمان؟.. فقال له: بيجوز؟.. فقال له: راح يوصلوا لحلب؟.. قال له: بيجوز. فقال له: «خراي على عفرين، مابدي عفرين أنا».

إذاً.. فاللقاء مع الماغوط، عملياً هو زواج فني طبيعي لشخـصين مـن خلفية فنية وسياسية، لديهما نظرة تقريباً متناغمة، فأنتجت هذه الأعمال..

بالتأكيد..

قبل «ضيعة تشرين»، كنت دائماً ابن المدينة، حتى في الفواصل المسرحية، وفي أعمالك التلفزيونية والسينمائية. غالباً، كنت ابن مدينة، لكن مع الماغوط، ومنذ «ضيعة تشرين» إلى «غربة».. ذهبت إلى الضيعة.

ذهبنا إلى الضيعة لأسباب رقابية، لاستعمال الرمز. هنا أنت تريد أن تعمل رمزاً للمسألة، لا تستطيع أن تكون واقعياً جداً. لا يوجد شيء اسمه شرقستان وغربستان، لكن استنبطناها من مساحاتنا، لأنه دائماً كانوا يخترعون جغرافيا، ويبنون فيها عالماً كاملاً.

اللقاء مع محمد الماغوط حصل في الفترة التي كانت فيها صحة نهاد قلعي قد بدأت بالتدهور.

الإشكال حدث مع نهاد قلعي، ونحن نعرض مسرحية «غربة». فتوقفنا تقريباً ستة أشهر، من ثم طلبنا الإذن من نهاد قلعي بأن نستمر، فأصرَّ هو علينا أن نستمر. لكن عند تسجيل المسرحية، أصرينا على أن يكون نهاد قلعي هو الموجود للتاريخ. وتسجيل المسرحية استمر أكثر من عشرة أيام مراعاة لظروف صحة نهاد قلعي، حرصاً على أن لا تُسجَّل مسرحية «غربة»، ونهاد لا يكون موجود فيها.

هل تحب أن تتكلم عن الإشكاليات التي حصلت بينك وبين الماغوط، من خلاف بداية، إلى طلاق نهائي بينكما.

في الحقيقة لا يوجد شيء، لكن هناك سوء تفاهم، عندما يحصل بين الأصدقاء فإنه يكبر بسرعة. في الحقيقة أنا أؤمن بالنقد، لكنه لا يزعجني، لا يؤثر على كياني. في النقد هناك ما أقبله، وما لا أقبله، وهناك ما يضحكني. مثلاً في سورية لا يُصنع سوى فيلم واحد سنوياً، ومع ذلك يوجد فيها خمسون ناقداً سينمائياً.. هذه معادلة غير صحيحة.

من مثل هذه المعادلة، تعلّمت أن لا أنزعج. لكن محمد كان ينزعج كثيراً. وكل مسرحية لنا كانت تشتم في الصحافة السورية، دائماً، لكنها كانت تأخذ حظوتها وحقها في الخارج. أي أن المسرحية كانت تأخذ حقها في العالم العربي، أكثر من سورية، لأنه من الظاهر أنه لم يستطيعوا أن ينقدوا شيئاً في السلطة، أو المؤسسات، فكانوا ينقدون المسرحية. ومن المؤكد أنك قرأت، مع العلم أنها مسرحيات تُستعاد إلى هذه اللحظة، وأصبحت من تراثنا المسرحي، فعندما كانت الصحف تنشر هذا النقد عن المسرحيات، كنت لا أهتم، حتى «شقائق النعمان».

مع الماغوط كنت أكتب كلمة كلمة، وجملة جملة، أصلاً أهمية هذه الورشة ظهرت أهميتها عندما عمل «خارج السرب»، التي أخرجها جهاد سعد، لدرجة أن بعض الصحفيين، حتى من الذين كانوا يكرهونني، قالوا إن دريد في هذه المسرحية قد أخذ حقه، وسقطت المسرحية. طبعاً هذا الأمر لا يتعلق بجهاد، لكن النص كان سيئاً.

المهم في الموضوع، أن الأمر مع الماغوط كان ورشة عمل. ولكن عندما بدأنا «شقائق النعمان»، قال محمد الماغوط لي إن لديه فكرة، لكن يفضّل أن يكتبها وحده، فقلت له ليس لدي مشكلة، أنا أشعر بالتعب عندما أكتب، أنا أحب أن أكون ممثلاً.. فكتبها. وعندما انتهى، جاء ليقرأها لنا. كان العمل أكثر من سوداوي. يبدأ العمل، وقد كان يقوم على ثلاث شخصيات، في حين أنني تعودت على الفرجة بالمسرح، أنا أحب الفرجة، ومع ذلك فالعمل لا يقوم إلا على ثلاثة أشخاص؛ رجل وزوجته وشخص آخر. يبدأ العمل عندما يُفتح الستار على شخص عربي مربوط من رقبته بجنزير، وشخص يدعو الناس للتفرّج عليه، وهو يدقّ على الدف، وله ذنب صغير، وينمو الذنب من مشهد إلى آخر. فقلت له: محمد هذا مشهد يجب أن نختم به، ولكن إذا بدأنا هنا، إلى أين سوف

نصل؟.. وقلت له لماذا لا نجلس ونعمل أنا وأنت عليها؟.. جلسنا شهرين، وقد أعدنا صياغة العمل بعد أن اعتمدنا على الفكرة ذاتها تقريباً، لكن يوجد الكثير من الأشياء التي لم تكن موجودة، مثل استحضار التاريخ، الراقصات اللواتي يخرجن من خلف الأعلام.. كالعادة، عندما تُعرض المسرحية يوجد عدد من النقاد يتطوّعون لشتمها، وهذا ما أحزن محمد، وقال في تصريح له إن هذا النص ليس له، وأن ٩٠% من العمل كتبه دريد. عندما قرأت الخبر انزعجت، واتصلت به، وقلت له إنه لا يوجد شخص يتخاذل بعمل له، هذا من الجهة الأولى، ثانياً يسعدني ويشرفني كلامك، ولي الفخر أن يكون لي ٩٠% من النص، وهذا يجعل لي ٩٠% من الدخل أيضاً. مقتل محمد الوحيد كان مسألة الدخل. وقد جاء إليّ في المكتب، وبدأ يشرح الوضع. وهنا كان نهاية التعاون بيني وبين الماغوط. فأن نبقى أصحاب أفضل من عمليات الطعن.

«شقائق النعمان» كانت العمل الأخير الذي قمتما به، أنت والماغوط.

تماماً..

أريد أن أعود إلى فكرة بأنه في حياتك، وبشكل بارز، تعاملت مع نموذجين، أو حالتين، وهما نهاد قلعي ومحمد الماغوط، وهما مختلفان عنك بالمزاج والحياة والسلوك جداً.. كيف استطعت أن توفّق مع كل منهما، بين العمل والحياة. مع العلم أن نهاد والماغوط كثيراً يشبهان بعضهما البعض، من الناحية الحياتيه.

نعم.. هذا صحيح، ولكن حياتي بالعمل الفني ليس لها علاقة بحياتي الشخصية، أو حياتي الاجتماعية، أو العائلية. لا يوجد لهذه علاقة بتلك. أغلب الفنانين حياتهم الاجتماعية العائلية ليس لها علاقة بالحياة الفنية. لكل شخص توجهه في الحياة، أنا قلت لك إنني أحب الحياة المنزلية، الأسرة، الأولاد.. نهاد

لم يكن يحب هذه الأشياء. هو كان يسكن في بيروت، وأولاده وزوجته يعيشون في سورية. وكذلك الماغوط.

أي أنك كنت تستطيع أن تفصل بين الحياة الفنية والحياة الأسرية.

بالتأكيد. حتى في كثير من الأحيان كنت أرجو نادر أتاسي وتحسين قوادري بأن لا يدفعوا الآن لنهاد، لأنه سوف ينفق المبالغ الآن، وفي نفس اللحظة. أما محمد الماغوط، فقد أحببت العمل معه، بعد أن عملنا «ضيعة تشرين» ونجحت المسرحية. يومها قيمنا النص كإنتاج، على أن يأخذ هو النصف وأنا النصف. وعندما نجح العمل، وباركه الرئيس، وقلنا إنه لا يوجد خوف علينا، قلت له عندما نغطي تكاليف الإنتاج، سوف أجعل لك نسبة من الأرباح، وبالفعل كان ذاك. في مسرحية «غربة» اتفقنا على سعر النص، وأخذه سلفاً، فسألني هل سوف أجعل له نسبة من الأرباح؟.. أجبته: نعم، بالتأكيد، عندما نغطي التكاليف، فإن كل عقد يأتي لديك منه نسبتك. وعندما غطينا التكاليف، وبدأنا نحقق الأرباح، سألني محمد عن المبالغ، فقلت له لا يوجد لك شيء، فعصّب قليلاً، وقال لي «غيّر.. بدّل»، قلت له سوف أجمعهم لك، وأشتري لك منزلاً. يومها كان الماغوط يسكن على السطح في أبو رمانة، بيت من غرفتين صغيرتين. بقي دائماً يطالبني بالمبالغ ولم أدفع له، إلى أن أصبح معي سعر منزل له، فقلت له إنه أصبح لدي سعر البيت لك، أعتقد ٧٠ أو ٨٠ ألف، فبحث عن بيت في المزرعة، وأخذ هذا البيت، هذا الذي كان يسكن به. هكذا دفع ثمنه. حتى زوجته سنية، رحمها الله، وأحدثك من أجل أن تعرف كيف لكل شخص منا حياته المختلفة، والمبادئ المختلفة، ما عدا المبادئ السياسية والوطنية. عندما مرضت سنية، وكانت في مشفى دار الشفاء، اتصلت بي وقالت لي أرجوك، أشعر بأن أيامي قليلة، أريد أن أُدفن بالسيدة زينب، فقمت بتهدئتها، وقلت لها

الأعمار بيد الله، فقالت أريد أن أدفن بالسيدة زينب. وبعد يومين انتقلت إلى رحمة الله. أنا من دفنها في السيدة زينب، اشترينا لها قبراً، ودُفنت في السيدة زينب، وفق رغبتها. ولم يسأل الماغوط من اشترى القبر، ولم يعرف أيضاً، لكن وزيرة الثقافة نجاح العطار شعرت بأننا اشترينا قبراً، فأرادت أن تحمل قليلاً عن الماغوط، فسألت عمن اشترى القبر، قلت أنا، قالت لي كم سعره، قلت لها ليس مهماً، وطلبت منها أن تنسى الموضوع. طالما أنني متصالح مع نفسي، فلا يوجد أبداً مشكلة.. لا يوجد شيء يزعجني.

أي أن جبهتك الداخلية متينة.

في إحدى المرات كتب قمر الزمان علوش، وشتم مسرحية «كاسك يا وطن»، في صحيفة تشرين. منذ بداية المقال كان قد قال إنه لم يشاهد المسرحية، أي أنه كان يشتمها بناء على الكرّاس الذين قمنا بتوزيعه. فقط لماذا يوجد عليه إعلانات، ولأنه سمع من بعض الأشخاص أنه يوجد رائحة عطور، في صالة العرض، فابتسمت وأجبت أنه بين النظافة وعدمها، لوح صابون ثمنه خمس ليرات.. وبعد فترة رأيته في مهرجان دمشق السينمائي، في فندق الشام. أنا لم أكن أعرفه، فجاء إلي، وقال مرحباً أستاذ.. أنا قمر الزمان علوش، فقلت له كنت أعتقد أنك فتاة، فقال لي أرجو أن لا تكون قالة، فأجبته أني لم أنزعج منه، بل انزعجت عليه، لأنه لا يوجد شخص يفكر بهذا الأسلوب. يجب أن تحضر العمل أولاً. لأنني عادة أذهب إلى صالة العرض، قبل بدء المسرحية بثلاث ساعات، لأتابع كل التفاصيل الصغيرة والكبيرة، ابتداءً من النظافة في المرافق، إلى أكبر التفاصيل، وأدقّها.

بعد شوط من التجربة المحلية والوطن العربي، انتقلت إلى العمل في هيئة الأمم المتحدة. كيف بدأت هذه التجربة؟ في أي عام؟ وما هي المراحل التي سبقت هذه التجربة؟..

عادة المنظمات الدولية التي تهتم بشؤون الثقافة أو الشؤون الإنسانية تبحث عن أشخاص لهم تأثيرهم بمجتمعاتهم. قد يكون فناناً، قد يكون شاعراً، قد يكون رياضياً.. وتمنحهم هذا اللقب، الذي يكون طبعاً لقباً شرفياً، دون أجر. اللقب هو «سفير النوايا الحسنة». أرادوا أن يأخذوا شخصاً من العالم العربي، طبعاً اليونسيف رشحت الأسماء، وعادة يستفتون المكاتب الموجودة ليبعثوا لهم الأسماء المرشحة. يبدو أن اسمي كان الاسم الأول بين المرشحين.

في عام ١٩٩٧، أصبحت سفير النوايا الحسنة في سورية، بعد سنتين أو سنة ونصف تقريباً، تمت تسميتي «سفيراً للطفولة»، ونشطتُ في هذا الموضوع لمحبتي له. أحب العمل الإنساني، والعمل العام، سواء كان إنسانياً أو حياتياً، وكان الهم الأول يدور حول «اتفاقية حقوق الطفل»، والعمل على هذا الموضوع، طبعاً هي حقوق للطفل، لكن يجب أن يفهمها الكبار وليس الصغار؛ لأن الصغار يعرفون حقوقهم بالفطرة الإلهية، بينما الكبار ينسونها، أخذتهم الحياة والمصالح والمشاغل والسلطة. في إطار مهمتي، قمت ببعض النشاطات خارج حدود سورية، في لبنان ومصر، إلى أن قرروا تسميتي سفيراً للشرق الأوسط وشمال أفريقية، وكنت أنشط في بعض البلدان، أكثر من بلدان أخرى، حسب وضعها ومشاكلها، ومدى الفقر، وما يشبه ذلك، فكان النشاط الأكبر في المغرب، والسودان، وشاركت أكثر من مرة، هنا وهناك، خاصة مسألة التلقيح الصحي للأطفال. حملات التلقيح شاركت بها بفعالية، حتى أن وزير الصحة في السودان، قال: لولا دريد لما نجحت هذه الحملة.

من الممكن أن أنجح الحملات، أو أشهرها، هي تلك التي قمت بها كانت في السودان.

كان همنا أن نجعل من المسألة هماً شعبياً وليس هماً حكومياً، فقط. أنت تعرف قلة ثقافة عند بعض الناس بهذا الموضوع تحديداً. بعض اللقاحات تحتاج لإبرة، فتجد أفراد بعض العائلات لا يريدون أن يؤلموا ابنهم، فيقومون بتهريبه.

لديهم قناعة، ونحن بشكل عام قدريون، أن الله إذا أراد صنع. لقد حولنا حملة التلقيح، وتحديداً في السودان إلى همٍّ شعبي وليس حكومي. في يوم الحملة، قد تستغرب إذا علمت أن الأهل قد أحضروا أولادهم، وهم يرتدون ثياب العيد، وكأنه عيد، وأصبح حالة احتفالية بمسألة التلقيح.

لم تستمر طويلاً.. فقد حصلت إشكالية بينك والأمم المتحدة.

عادة هم يمددون كل سنة، ويتمنون على السفير البقاء معهم، وبقيت حتى حصل إشكال بوابة فاطمة. تحرير الجنوب، هو أول انتصار عربي حققه هؤلاء الحفنة من الشباب، في سنة ٢٠٠٠. أول انتصار في تاريخ الحروب العربية، وأنا أحب أن يعرف أولادي هذا الشيء، فأخذت أولادي وأحفادي برحلة إلى جنوب لبنان، كانت تحت لواء حزب الله.

لم أذهب بصفتي «سفير»، إنما بصفتي «فنان»، وكنت مع عائلتي أولادي وأحفادي. طبعاً زرنا كل المناطق التي كان فيها السحر البطولي، من قلعة شقيف حتى بوابة فاطمة وقانا. عند بوابة فاطمة تجمع رجال وسائل الإعلام، وسألوني، طبعاً كتصريح. في هذا التصريح قلت أنا أفخر بأنني صديق للمقاومة التي هي شعلة النور الوحيدة في ظلام خريف العمر، وأعتقد أن بوش هو هتلر العصر، وأمريكا نازية العصر، وإذا أراد بوش أن يضعني على قائمة الإرهاب فليس لدي مانع، هذا يشرفني. الصحافة اللبنانية نشرت هذا الكلام، ونقلت عنها ذلك الصحف الإسرائيلية. إسرائيل اشتكت إلى هيئة الأمم واليونسيف والمنظمة: كيف تضعون سفيراً للنوايا الحسنة، وهو يدعم الإرهاب؟.. على اعتبار، وكما في عرفهم، أن مقاومة الاحتلال هي إرهاب!.. بالتالي وعلى اعتبار أن اليونسيف منظمة تابعة لهيئة الأمم، وهي واقعة تحت الضغط الأمريكي، طلبوا من مكتبهم في دمشق الاستفسار عما حدث.

أقول لك تفصيل هنا، ربما ليس مهماً، لكن كي ترى بأن الشرعية الدولية هي عبارة عن كذبة. اتصلوا من المكتب، وكان مدير المكتب وحيد مغربي، وهو صديقي ولازمني في كل رحلاتي؛ اتصلوا الساعة الثالثة بعد الظهر، وأنا عادة لدي قيلولة مقدسة بعد الظهر. ردت زوجتي، فقال لها أنا فلان، أريد أن أتكلم مع الأستاذ دريد، فقالت له إنه نائم، فطلب منها أن توقظني، فقالت له لا أستطيع، وتستطيع أن تتحدث معه الساعة الرابعة. لكنه بعد خمس دقائق عاود الاتصال مع كثير من الإلحاح. وعلى سبيل النكتة، قالت له إذا طلقني أنتم المسؤولون، لأنه لا أحد يستطيع أن يوقظه، فقال لها إن الموضوع مهم جداً. أوقظتني زوجتي على اعتبار أن الموضوع مهم جداً، فقال مدير المكتب لي يجب أن أراك، قلت له جيد الساعة الخامسة، قال لا الآن، لأن الموضوع مستعجل جداً، قلت له أهلاً وسهلاً، حضر إلى منزلي، ومعه عدد من الأوراق ومقالات من صحف إسرائيلية، فسألني حقاً إذا كنت قد أدليت بهذا التصريح. كان الموضوع يبدو كتحقيق، فقلت له بأن هذه أول مرة في تاريخ الصحف الإسرائيلية تكتب بصدق.. نعم، أنا قلت كل هذا الكلام.

الصحافة الإسرائيلية نقلت تصريحاتك إلى العبرية، ونشرتها.

بالضبط. نعم أنا قلت كل هذا الكلام، وفعلاً نُشر بدقة وأمانة. لكن إذا كنتم تخيرونني كمنظمة دولية بين موقفي الوطني وجواز سفر دبلوماسي، فأنا أفضل موقفي الوطني، وأخرجت جواز السفر وأعطيته إياه، فقال لي بأنه ليس مخولاً بأخذ الجواز، هو مخول فقط أن يسأل حول هذا الموضوع، فأجبته: نعم. وأنا لا أريد جواز السفر. وبعدها اتصل بي، وقال لي يجب أن أهدأ قليلاً، ومن ثم اجتمعنا في بيروت، فقلت له يجب أن أدلي بتصريح خلال مؤتمر صحفي، لأقول ما حدث. على ما يبدو أنهم لم يحبوا الفضيحة، ومرت سنة كاملة لم أُكلَّف

خلالها بأي مهمة. بعد هذه السنة، بعثت لي كارين بيلاني، التي هـي المـديرة التنفيذية لليونسيف، قائلة: إننا نشكر تعاونكم معنا، وكنتم قد قمتم بفعاليات عديدة تشكرون عليها، ونتمنى أن نبقى أصدقاء.

من الواضح أن الموضوع قد انتهى، ولكن كنت أنا قد أنهيته قبل عام من هذا الاتصال، لكن يبدو أنهم بهذا التأخير، انتظروا من أجل أن لا أخلـق لهـم الإشكاليات. لكن الشيء الوحيد الذين كذبوا به في جريدة «يديعوت أحرونوت»، عندما قالوا إنني رشقت الجنود الإسرائيليين بحجر. أنا في الحقيقة لـم أرشـق، ليس عفّة، بالفعل كان قد أتى أحد المصورين وحمّلني الحجر، وقال لي أن أمثل كأني أضرب الجنود الواقفين، فأجبته في، وعدم الموافقة، لأنه عندما أريـد أن أضرب، سأضرب حقيقة، وليس تمثيلاً. قال لي إن العديد من الفنانين قد جاؤوا وصورناهم وهم يضربون الجنود، فقلت لهم هذه مشكلتهم ووجهة نظرهم.

وعندما استفسروا عن هذا الموضوع فيما بعد، إذ كنت قد ضربت حجر أم لا، قلت لهم الذي يقول هذا الكلام، لا يعرف المنطقة، لأن عند بوابـة فاطمـة يوجد سلك، وخلفه يوجد ساتر، والجندي الإسرائيلي يجلس في مكان محصن، به فتحة صغيرة، يرانا لكننا لا نراه. وأولاً الذي يريد أن يضربه بحجر يجـب أن يكون صائداً ماهراً، ليدخل الحجر عبر تلك الفتحة الصغيرة جداً. وثانياً لنفرض أني ضربته وأصبته، هل من المعقول أن لديه كل هذه الإنسانية حتى لا يطلـق النار عليّ. فكان الموضوع كاذباً على كل حال.

اكتشفت بعد الحادثة التي جرت معي في اليونيسيف، أنه لا يوجـد هنـاك شرعية دولية؛ الشرعية الدولية هي خدعة كبيرة ليمتصوا صغار العالم، وصغار الدول، لأنه عندما تأتي إلى مجلس الأمن، وعندما يقرر ١٤ عضواً قراراً مـا، يستطيع واحد أن يلغي كل القرارات، فأي شرعية، وأي ديمقراطية؟.. هذه كذبة. عندما لا يكون الأمر من مصلحة أمريكا فإنها تلغي كل القرارات. وأنت تلاحظ

أن كل القرارات لمصلحة إسرائيل ضد العرب. يجب على العرب أن يقولوا لا لما يُسمّى بالشرعية الدولية. يجب أن يقولوا لا.. هذا القرار جائر. الآن كل الكون يريد أن يطبق القرار ١٩٥٩ مثلاً، أو ١٧٠١، لماذا توجد قرارات عمرها ثلاثين عاماً وأربعين عاماً، ولا تطبقها إسرائيل؟.. ما المعنى أن كل تلك القرارات لم تُطبَّق، وهذا القرار يجب أن يُطبَّق؟.. هذه هي الشرعية الدولية. الإتكاء عليها نوع من الجُبن، أو الهروب إلى الأمام، أو تبيض صفحة لدى مجرم. مثلاً مسألة المحكمة الدولية، خمسمائة ألف عراقي قُتلوا حتى الآن، لا يحتاجون إلى محكمة دولية ليُحاسب قاتلهم!.. الشرعية الدولية كذبة، وإذا لم يتكئ العرب على قوتهم، ويقولون لا، فهذه مسألة صعبة جداً.

يوجد فنانون آخرون، تولوا منصب السفير، لكن ما تميزت به أنت، أنك كنت تأخذ الموضوع على محمل الجدية، وليس برتوكولاً، ونادراً ما سمعنا عن فنانين آخرين، أو أدباء، من الذين تسمّوا سفراء، أن ذهبوا إلى قرى أو إلى أماكن نائية.. ما الدافع الذي جعلك تأخذ هذا الأمر بجدية؟..

سبق وأن قلت لك إنني إذا عملت على موضوع، فيجب أن أذهب به ١٠٠%، أو لا أذهب. بالأسفار عُنيت كثيراً، وخاصة عندما تكون مناطق بعيدة في عمق السودان. مناطق ليست من السهولة أن تصل إليها، عندما تسافر في الطائرة لمسافات ومدة طويلة، طائرة، ذات محرك واحد وطيار واحد. ونحن في الجو كنت أسأل يا ترى إذا توقف قلب هذا الطيار، ماذا سوف يحدث؟.. يا ترى إذا سكت المحرك، ماذا سوف يحدث؟.. لكن سحر المهمة، وأين أنت تذهب، ولماذا؟.. تجعلك تبتسم.

يبدو أنه منذ الثمانينيات كانت علاقتك مع الطفل قد بدأت. في السينما مثلاً، فيلم «كفرون» وأبطاله الأطفال، كان قبل أن تصبح سفيراً للطفولة. ما

هو سرّ علاقتك مع الطفولة، سواء في الحياة أو الفن، وعلاقتك المميزة مع أحفادك؟..

دائماً كان لدي هاجس أن أخاطب الأطفال. كيف يمكن أن أخاطب الأطفال في عمل فني؟.. لكني كنت أخاف، لم تكن لدي الثقافة الكاملة لمخاطبة الطفل، فكنت أتريَّث. مخاطبة الطفل صعبة جداً، وتحتاج إلى دراية. وللأسف فإن الإعلام العربي تعامل مع المسألة بكثير من الإهمال، فالمخرج المتمرِّن يضعونه لإخراج برنامج أطفال، مخرج مبتدئ للأطفال، كاتب مبتدئ للأطفال، مع أن المفروض أن تكون الأمور على العكس تماماً، لأن الخطورة تكمن في أن الطفل يتبنى المسألة.

عندما يشاهد الطفل شيئاً ويحبه، يتبنى فكرته. فمخاطبة الطفل خطيرة، لأنه لا يملك محاكمة عقلية، ولأنه يقلِّد الشخص حتى بأخطائه. لكن الشخص الكبير، وحتى لو أعطيته فكرة خاطئة، يوجد لديه محاكمة، تجعله يرفضها أو يقبلها. من هنا كنت أخاف أن أتوجَّه للأطفال، حتى فكرة فيلم «كفرون» بقيت في رأسي أكثر من عشرين عاماً. وأنا أقول إنني أريد مزيداً من الوقت.

ترى، ما طبيعة علاقتك الشخصية بأطفال «كفرون»، بعد مرور عشرين سنة، على إنتاج الفيلم، وأطفال فيلم «الآباء الصغار»، بعد عام من إنتاجه؟..

في الحقيقة ما زال هناك تواصل بيننا، وفي بعض الأحيان يزورونني، سامي المبيض حصل على شهادة دكتوراه من الجامعة الأمريكية، ونور أتاسي مذيعة في التلفزيون السوري، ويزن أتاسي يعمل في البرامج والتمثيليات. الحمد لله جميعهم وفقوا ونجحوا في أعمالهم. أما أطفال «الآباء الصغار» فإنهم في أغلب الأحيان يتحدثون معي على الهاتف.

مبكراً، في العام ٢٠٠٤، وعندما وضعت بين خيارين: إما وضعك الدبلوماسي، أو الجواز الدبلوماسي، أو الانتماء إلى خيار المقاومة والقضايا العربية، اخترت هذا الخيار. ومؤخراً، قام أكثر من فنان بالاستقالة..

بالتأكيد، الذين استقالوا احتجاجاً، وبلا شك هو موقف مهم، ومشرف، لكن كان من المفروض أن يكونوا قد اكتشفوا أن الامم المتحدة بحاجة إلى سفير نوايا حسنة، دون ملامح. الذي يستطيع أن يبقى دون ملامح وطنية يمكن له أن يستمر، والذي لا يستطيع أن يبقى دون ملامح وطنية، لا يستطيع الاستمرار.

الآن لنفرض إن أي فنان سفير من الوطن العربي، يصرح تصريحاً معادياً لإسرائيل، فسرعان ما تنتهي مهمته. هل تستطيع أن لا تعادي إسرائيل كي تستطيع الاستمرار؟.. وبالتالي ماذا تستطيع أن تحقق ما دام أن تصريحاً شفهياً كالذي أدليتُ به، وأنا لم أضرب صاروخاً، أو أرمي حتى حجراً، فقط تصريح شفهي، وانظر ماذا حدث. عندما أقول عن بوش إنه هتلر العصر، هو بالتأكيد هتلر العصر، فهو شخص يذبح في العراق، وفي أماكن أخرى، هو هتلر، فإذا كنت تستطيع أن تجامل، فإلى أي مدى تستطيع الاستمرار، وخدمة مجتمعك، لأن خدمتك المجتمعية، هي خدمة لوطنك؟..

هل نستطيع أن نعتبر أن مشروعك القادم، مع قناة «المنار» هو استكمال فني أو إعلامي لهذه المواقف؟..

بالتأكيد. هو استكمال لهذا الموضوع، فهو يشبه برنامج «على مسؤوليتي». يوجد قليل من الاختلاف، من جهة استعمال الصورة. هو يحتاج إلى شهر تقريباً أو شهرين ليكون جاهزاً، وحتى لم لو يتم عرضه على قناة «المنار»، سوف أقوم بالتعاقد مع أي محطة أخرى، تقبل أن يكون لها موقف وطني. يوجد فقرة من جملة الفقرات الحوارية عنوانها «كي لا ننسى». هذا التاريخ يجب أن يبقى حاضراً، الانتصارات، النكبات، الأعداء.. بالأمس استضافوني في التلفزيون السوري من أجل عيد الجلاء، أنا قلت لهم الآن لا أحد من الأطفال يعرف ما معنى عيد الجلاء، لأنهم يهتمون، بالتلفزيون السوري، الذي هو أساساً غير

مشاهد، فقط في هذا اليوم. وتحدثت أيضاً عن موضوع الانتخابات، بما أننا نحن على أبواب الانتخابات الآن، فقلت على هؤلاء الأشخاص أن يعرفوا أنهم داخلون إلى مكان مقدس، هذا المكان عُمر بدم الدرك، الذين دافعوا عنه بالسلاح الخفيف، مقابل الدبابات والمصفحات. هذا المكان عُمِّد بالدم، يجب أن يعرفوا ما قيمة هذا المبنى، لكي يكونوا ممثلين للشعب.

ثانياً هناك فرق بين كلمة «ذكرى» وكلمة «عيد». العيد هو حالة فرح، وحالة احتفالية، في الوقت الماضي كان عيد الجلاء حالة احتفالية، أنا أذكر أن الأشخاص كانوا يشرعون منذ الساعة الثانية عشرة ليلاً بالذهاب إلى طريق بيروت ليحجزوا لهم أماكن على الأرصفة، لأنه في اليوم التالي يوجد عرض عسكري، جيش، موسيقا، وكشاف، وهجانة.. كان هناك بهجة تذكّر بعيد الجلاء، لكن الآن ما الذي حدث، فقط برنامج تلفزيوني، وانتهى الموضوع. هل رأيت يوماً عيداً دون فرح وورود وموسيقا؟.. لو سيّروا فرقة موسيقية فقط في كل شارع، سيسأل الأطفال عن السبب، وسيعرفون عن عيد الجلاء.. فما بالك لو سارت فرق من كشافة، شبيبة.. في كل شارع وساحة؟..

التجربة القادمة مع قناة «المنار»، تنقلنا إلى برنامجين سابقين. هل نستطيع أن نعتبر أن تقديم البرامج هو انعطاف آخر في تجربتك الفنية؟..

لا أعتبره انعطافاً. لكن في كثير من الأحيان، كما تعرف، أنه يوجد أحياناً عمل فني، دراما، يحتاج إلى وقت طويل، تحضير وكتابة، يحتاج إلى فترة طويلة ليعرض، وماذا يريد أن يقول. وفي كثير من الأحيان يضطر المرء للقبول يعبر عنه، لظروف فنية أو مادية، ودائماً ليس كل عمل درامي بالضرورة أن يدخل فيه مفهوم الوطنية. يوجد عمل اجتماعي، من الممكن أن يتحدث عن

تهريب المخدرات، لكن يبقى لدي الجانب الآخر، وهو جانب الالتزام الذي يجعلني أتحمس لهكذا برامج؛ لبرنامج أشعر بأنه يعبر عني بشكل أو بآخر، أو أستطيع أن أجد نفسي فيه، أكثر من عمل درامي.

هل نستطيع القول إن الفضائيات هي مسرحك الجديد الآن، الذي تستطيع من خلالها التواصل مع جمهورك.

بالتأكيد.. نعم.. بالتأكيد.. مثلاً تلفزيون الشارقة طلب مني أن أصنع لهم برنامج أطفال. أدرس الموضوع الآن، فأنا من عادتي أنني لا أحب الكثير من السفر والهجرة.

في إطار تجربتك التلفزيونية، خصوصاً في السنوات القليلة الماضية، برز ما يُوحي وكأنه يوجد ثنائي لك مع الكاتب حكم البابا..

لا أستطيع أن أعتبره ثنائياً، لأن حكم البابا يكتب بشكل منفرد، ونحن غير متعهدين بعضنا البعض. لكن حكم البابا بالتأكيد كاتب ممتاز؛ أولاً ككاتب مقال هو ممتاز، وحتى بالكوميديا لديه مكان رحب، لأنه يستطيع أن يعمل على فكرة صغيرة، ومن ثم يقوم بتوسيعها..

«أبو الهنا» تعرَّض لظلم فني، أو ظلم بالاستقبال.. أليس كذلك؟..

نعم.. الآن تقول لي مثلاً أي الشخصيات أقرب إلى قلبك؟.. أقول لك «أبو الهنا» فوراً. أشعر بأن داخل هذه الشخصية عناصر استمرار البقاء، أستطيع أن أقول إن أي شخص، على أي رصيف عربي، هو «أبو الهنا». هو هذا المواطن المسكين الذي يحلم أحلاماً صغيرة. أحب أبو الهنا أكثر من غوار، في العمل الفني. لكن غوار شخصية خاصة، لا يستطيع أن يكون هو الناس الذين يمشون في الطريق، أما أبو الهنا فهو داخل كل شخص عربي. غوار شخصية خاصة جداً، لهذا عندما كنا نتحضر لفيلم «الحدود»، وعندما تناقشنا أنا والماغوط قلت

له لا يستطيع غوار أن يلعب هذه الشخصية، لأننا نكون قد قزّمنا المشكلة، لكن الإشكالية التي حدثت، هي أن الناس تعرف أن غوار الطوشة هو دريد لحام.

يخلطون بين الاسم الواقعي والاسم الفني.

نعم يخلطون، فعندما قالوا لهم مسلسل لدريد لحام، فهم قرروا سلفاً أنهم سوف يشاهدون غوار، وعندما لم يجدوه، تعاملوا بسلبية مع العمل. الاشخاص كانوا قد قرروا سلفاً ماذا سوف يشاهدون. دريد يعني غوار. لكن مسلسل «أبو الهنا»، في العرض الثاني، وجد جماهيرية أكبر.

بدأ الناس يكتشفون ماهية العمل.

نعم بالتأكيد، والأشخاص الذين لا يملكون هذه السلفية بطريقة التفكير، خاصة الأطفال، أحبوا العمل من المرة الأولى، حتى أنهم بدؤوا يقلدون حركاته وتصرفاته، لأنه لا توجد في ذاكرتهم شخصية غوار.

أنت تقول إن غوار شخصية خاصة. اليوم المسافة بين شخصية غوار وشخصية أبو الهنا، برأيك ما الذي جعل الناس تحب غوار، هذا الحب الذي لا يستطيع أحد أن يتصدى له في هذه الأيام، أو يقف بوجهه، أو حتى يناقش به. برأيك ما هو السر؟.. كونك أنت الذي خلقت هذه الشخصية..

الناس يحبون النصر دائماً. بصدد «أبو الهنا»، قال لي أستاذ جامعي لا تستغرب أن الناس لم تستقبل أبو الهنا استقبالاً حافلاً، كما كانت تستقبل شخصية غوار. الناس دائماً يحبون أن يشاهدوا على الشاشة نصراً، حتى ولو كان كاذباً، الناس لا يحبون مشاهدة هزيمتهم على الشاشة. أنت بهذا العمل عرضت لهم هزيمتهم، عريتهم تماماً.

هذا الشخص الذي يشاهد التلفزيون هو أبو الهنا، فهو لا يريد أن يشاهد نفسه في المرآة. كانت ميزة غوار أن هذا الشخص البسيط المسكين المعتر، كان

يعرف كيف ينتصر. الأشخاص تحب أن ترى كيف أن الضعيف ينتصر على القوي. في جميع المقالب كان غوار هو المنتصر. الناس تحب هذه المعادلة.

يبدو لي أنك فردت خيمة الكوميديا والأداء، على الجميع، ووضعت عتبة عالية لم يتمكن أحد، حتى بعد قرابة خمسين سنة، من تجاوزها. اليوم تنظر إلى الساحة الفنية عموماً، والكوميدية خاصة، ماذا ترى؟..

أريد أن أقول لك، عندما أريد أن أخذ أمثلة لهذا الموضوع، يخطر لي «مرايا»، و«بقعة ضوء»، وأشعر أن الكوميديا جداً مشعة بوجود هاتين التجربتين، وخاصة أن المسألة لم تعد مسألة فنان كوميدي، بل النص هو الذي يجب أن يكون كوميدياً، والفنان يتوظَّف داخل هذا العمل. أصبح الاتكاء على النص أفضل، ونحن هنا نتحدث عن الكتابة لشخصية جاهزة، أو أنك تخلق من النص شخصية جديدة، أو أنك تعمل على فكرة ومن ثم تبحث عمن سوف يجسد هذه الشخصية.

في «بقعة ضوء» تجد أن هناك من يجسد هذه الشخصيات، ويوجد ممثلون جسدوها بشكل ممتاز، دون أن يكونوا ممثلين كوميديين. طبعاً ما عدا ياسر العظمة، لأن أعمال ياسر العظمة تكتب له خصيصاً، ولكن حتى ياسر ليس لديه نمط واحد، إنما هو مجموعة من الكركترات المتنوعة، وياسر العظمة بالتحديد شخص موهوب باستحضار الكركترات.

من خلال استقصاء أجريته شخصياً، ولا أعرف كم هو هذا الاستقصاء صحيح، وجدت أن الناس تابعوا «بقعة ضوء» أو «مرايا»، ليس على أساس أنها أعمال كوميدية، بقدر ما هي أعمال ناقدة، سياسياً وأمنياً تحديداً. بشكل عام يقول البعض إن الشعب السوري من الصعب أن يضحك، وإذا ضحك فإنه يقول «الله يكفينا شر الضحكة»، وليس على طريقة أشقائنا المصريين، ولقد

حدث مع بعض الكوميديين المصريين أنهم عندما أتوا بأعمالهم إلى سورية، لم يحققوا النجاح ذاته الذي حصدوه في مصر. أنت كسرت هذه القاعدة، وجعلت الكبير والصغير يعشق ويتعلق بالأعمال التي قدمتها.

الجمهور السوري، بشكل عام، هو جمهور صعب، أقصد أنه جمهور يحب المران في العمل، من أجل هذا عندما تأتي فرق مسرحية مصرية لا يوجد فيها هذا المران، يسأل الجمهور السوري ماذا يوجد فيها يثير الضحك؟.. مثلاً ممثل قفز وسقط، هذه لا تضحك الشعب السوري. لكن كلمة سياسية تجعلهم يبكون، أو يضحكون، ومن الممكن أن هذا سببه تخزين هموم وقهر على مرّ الأيام الطويلة. ولهذا فالجمهور السوري يعقِّد الضحكة، يحتاج إلى الضحكة المعقدة، أما الضحكة البسيطة فلا تعنيه، لهذا يميل إلى الضحكة التي توجد فيها نقد، مثال «بقعة ضوء» أو «مرايا». دون أن ننكر أن بعض الأعمال الجيدة، ظهرت مع هذين العملين، لكنها لم تلق النجاح. السوريون بشكل عام لا يحبون النكتة الفارغة من المضمون. تسعدهم النكتة السياسية، التي تحمل نقداً ما، أو موضوعاً ما.

نعود إلى السينما. قرأت لك مجموعة من التصريحات عن السينما السورية والمأزق الذي تقع فيه، ورأينا لك فيلم «الآباء الصغار»، الذي رمى حجراً في هذه البركة، وسمعنا أن لديك مشروعاً مع المؤسسة العامة للسينما. دعنا نتحدث عن السينما السورية وتجربتك، وإلى أين وصلت؟.. وما آفاقها؟..

إلى أين وصلت السينما السورية؟.. هذا سؤال معروف. معروف لماذا وصلت إلى هنا. فعندما توظِّف الفن يخرج فن فاشل، فأنت لا تستطيع أن تقول لملحن أن يداوم في الإذاعة من الساعة الثامنة إلى الساعة الثانية، وتقول له لحِّن لي بعض الموسيقى، لا تستطيع. هذا خطأ. المسرح كان أفضل قبل مديرية الثقافة والمسارح، السينما كانت أفضل، عندما أتوا وقالوا إننا نريد حصرها في

وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، والمؤسسة قطاع عام، فأصبح من المهم للمؤسسة عندما تستورد فيلماً عربياً أو أجنبياً أن تفعل ذلك من أجل أرباح تغطي رواتب الموظفين، فأصبحت تحضر أفلاماً رخيصة، ليست غالية، وتسوقها بسعر غال، تبيعها بالمزاد، أفلام هندية، كاراتيه، كونغ فو، وغيرها من هذه الأفــلام، فأصبح أصحاب الصالات مضطرين للمزوادة وعملية الشراء. وسنة بعد ســنة تعقدت الأمور، الأفلام التي يحضرونها ليست على مستوى جيد، ليست كالأفلام التي كانت فيما مضى، فكان من المعروف في سورية، أو في دمشق على الأقل، أن مشوار السينما هو المشوار المحبب للعائلة. عندما لم يعد هناك أفلام تجذبك، ولا الجو في الصالات يجذبك، بدأت الأمور تذهب بهذا الاتجاه.

هل السينما حاجة في سورية اليوم؟.. أو هل من الممكن أن تعود حاجة لذى الناس؟..

في فترة الشباب، كنا نذهب مثلاً يوم الخميس إلى السينما، أنا وزوجتــي، كنا نلقي التحية على نصف الحاضرين. كان البلد صغيراً، والسينما كانت فــي مركز المدينة. الآن كبر البلد، وتوسّع. أنا أقول صناعة السينما ليست إنتاج فيلم، فقط. نظافة الصالات لها علاقة بصناعة السينما، لكن المسألة عندما هجر الناس صالات السينما، وأصحاب الصالات هجروا الاعتناء بها، أصبحت السينما عبارة عن مكان لنوم بعض الأشخاص. هنا نأتي إلى مسألة مهمة، لا بد من لحظها. إذا كنت أنا وزوجتي غير مطمئنين إلى من يوجد خلفنا، أو أمامنا، لا نــستطيع أن ندخل إلى السينما.

إذا بقيت صالات السينما هكذا، فلا يوجد حل، يجب أن يكون ثمة صالات سينما في الأحياء الصغيرة. مثلاً أنا أسكن في المزة، لو وُجدت صالة سينما في المزة، فمن المؤكد أنني سأعرف بعض الحضور الموجودين، هنا تــأتي حالــة

طمأنينة قبل كل شيء. هذه الطمأنينة لم تعد موجودة، وأنت تشاهد الفيلم، خاصة أن الأفلام لم تعد على المستوى المطلوب. السينما والمسرح يختلفان عن التلفزيون. في التلفزيون أنت تقبل أي شيء، حتى لو كان فيلماً قديماً جداً، حتى لو كان الصوت سيئاً، والصورة سيئة، تتقبله.. لكن في السينما هذا الشيء يختلف، فأنت بحاجة إلى أن تخرج، تركب سيارة، وتذهب إلى السينما، يوجد جو خاص، وهذا الجو الآن غير موجود. أنت تحتاج مقابل هذه الأشياء، لكنه لم يعد يوجد كما في الماضي، من أجل هكذا تراجعت. لماذا إلى الآن يوجد لسينما الشام روادها؟.. الناس يحضرون إلى سينما الشام، لأن عثمان العائدي بسبب قوته الاقتصادية، تمكّن من أن يكسر قرار الحصر والاستيراد، ويحضر أفلاماً جيدة، لهذا استمرت صالته السينمائية، وبقي الناس يحضرون إليها.

سينما القطاع العام، أو المؤسسة العامة للسينما، وعبر أكثر من أربعين عاماً، لم تتعامل مع كبار النجوم في سورية.. برأيك لماذا لم تتعامل المؤسسة العامة للسينما معك، على الرغم من وجودك أمامهم؟..

عندما بدأت المؤسسة العامة للسينما، عملها، أسموها القطاع العام. بشكل طبيعي أو بشكل أوتوماتيكي رفعت شعار العداوة مع القطاع الخاص، أصبح هناك قطاع عام، وقطاع خاص. كأنما لسان حالهم كان يقول: دريد قطاع خاص، ولا نريد التعامل معه. أعتقد أن هذه هي المسألة.

لكن أرى أن محمد الأحمد مختلف، فهو قال لي إنه يتمنى أن أحقق فيلماً بالتعاون مع المؤسسة العامة للسينما. طبعاً أنا أحببت هذا الموضوع، وأنا قلت له إنه أول مدير عام للمؤسسة يطلب التعاون معي، وهذا شيء يشرفني.

المؤسسة كانت موجودة، ولكنها قامت بذبح السينما. ثمة مهرجانات كثيرة، لكن المؤسسة لم تبعث أيّ فيلم لي، على اعتبار أنه قطاع خاص، وبالتالي فهو لا

يمثل السينما السورية. المؤسسة تعتبر أن أفلامها هي التي تمثل السينما السورية. هذا الشيء يستفزك، مما يجعلك تعادي القطاع العام. حتى أن نادر أتاسي قال لي إنه كان في مهرجان موسكو، وسأل عن فيلم «الحدود»!.. يبدو أنهم ما سمعوا عنه. لهذا أقول إن المؤسسة لم تبعث أياً من أفلامي، على اعتبار أنها أفلام قطاع خاص، وعلى اعتبار أن السينما التي تنتجها المؤسسة، هي التي تعبر عن السينما السورية، فقط.

هل تعتقد أن هذا نوع من العقوبة، أو النظرة الملتبسة؟..

لا.. لا.. هي نظرة أو فكرة، أو اعتناق، أو أيديولوجيا، على اعتبار إنهاء القطاع الخاص، منذ تأميم المعامل والمصانع والمزارع.. الآن يكتشفون مدى الخطأ الاقتصادي. إلى الآن المعامل تخسر، ويوجد من يدافع عنها، يدافع عن مسألة القطاع العام، وأن رجال القطاع الخاص هم تجار، يمصون دماء الشعب.. توجد هذه العقلية.

سؤال لئيم آخر: التلفزيون قطاع عام، وأنت من المؤسسين له، ومن الذين قام على أكتافهم. وأنت ممن اشتهروا بفضله. أم لم تتسرب العدوى إلى التلفزيون؟..

لم يكن هناك ما كان يسمى بالإنتاج، أو بالأصح الإنتاج الرسمي، الذي لم يكن يوجد سواه. لكن إذا نظرت الآن إلى الدراما السورية، والنجاح الذي حققته في العالم العربي، ومع غضّ النظر إلى أننا، أنا ونهاد، فتحنا هذا الباب أساساً، لكن متى استطاعت الدراما أن تصنع هذا النجاح؟.. عندما تصالح القطاع العام والقطاع الخاص، وأتى وزير الإعلام محمد سلمان، واقتنع بأن التلفزيون السوري يستطيع إنتاج خمسين ساعة في العام، فقط، يعنى تقريباً مسلسلين إلا.. أي أنك تشاهد حلقة واحدة في الأسبوع من الانتاج السوري، فطلب من القطاع

الخاص استخدام الكاميرات الموجودة والاستديوهات أيضاً، وقال لهم تستطيعون بيع هذه المسلسلات، لكن شريطة أن تعطونا نسخة من أجل العرض في التلفزيون السوري. تلك فكرة جيدة، فأصبحت تتشكل تكوينات قليلة من ممثلين يؤجلون أجورهم إلى أن يتم تسويق العمل، وهنا بدأت تكبر الأمور. عندما يكون هناك دراما سورية، فلا أحد يستطيع أن يقول: عام أو خاص. أو الخاص سيء والعام جيد. لكن هذه النظرة موجودة في السينما، أعتقد أنها زالت قليلاً الآن، لأنه في الأساس لم يعد هناك قطاع خاص وقطاع عام. بالأساس لا يوجد خاص ولا عام. لكن حتى الآن لا يوجد صاحب سينما يجرؤ على استيراد فيلم واحد، ويدفع ثمنه عشرة آلاف، أو عشرين ألف دولاراً، على صالة يوجد فيها ١٥٠٠ كرسي، والحضور سبعة أشخاص، فقط!..

أقصد في السبعينات والثمانينات والتسعينات، عبر ثلاثين سنة مضت من عمر المؤسسة العامة للسينما، لم يُطرح عليك أي مشروع، أو أفكار، أو لم تتم محاورتك في الأمر؟.. أليس من الممكن أن يكون هناك بعض المشاريع، لكنها أجهضت، مثلاً؟..

لا.. لا.. أبداً. أعتقد أنه حتى في الوسط الفني يوجد أشخاص مؤمنون بي، وأشخاص لا. أقصد أن مخرجي المؤسسة لديهم قناعة، على ما أعتقد، بأني لست بممثل. لا تستطيع أن تجبرهم، أعتقد. أقول لك ممكن أن يقولوا معروف، من الممكن أن يقولوا مشهور، لكن يوجد إيمان بعدم احترافي للتمثيل. من الممكن أن يعتقدوا أنني لا أعمل أي عمل، إذا كان الناس قد يشاهدونه، أو لا.. حتى الآن أحضر لي أي شخص، وأقول له أن يعدد لي أفلام المؤسسة، فسيجد صعوبة لأنها لم تعرض. إلا أفلام عبد اللطيف عبد الحميد، لكن بقية الأشخاص لم يعرض لهم، أو عرض ولا أحد شاهدها.

إذا تكلمنا عن العام والخاص، فالشكل المنطقي، يقول أنت هو العام، لأنه إذا كان يوجد عشرون مليون شخص في سورية، فأعتقد أن العشرين مليون يعرفون من هو دريد لحام.

أشكرك.. وكنت أتمنى من قلبي، أنه لو في سنة من السنوات، قررت مؤسسة السينما، عبر تاريخها الطويل، أن أكون موجوداً بين الوفد الرسمي الذي خرج ليحضر المهرجان.. إطلاقاً لم يحصل، ولا حتى دعوات.

حتى إلى مهرجان دمشق السينمائي.. ألم تتم دعوتك؟..

أحياناً.. لكن، ليس بشكل دائم.

نحن الآن في العام ٢٠٠٧، يوجد مشروع إخراج فيلم، ويوجد تكريم في مهرجان دمشق السينمائي، لنتكلم أولاً عن المشروع السينمائي، هل هو قائم، جدي، هل تتوقع به خيراً؟..

نعم.. الآن الكرة في ملعبي. أنا بصدد الكتابة الأولية الآن، وهذا يحتاج إلى وقت، كما تعلم.

سيكون السيناريو والحوار والإخراج لك؟..

نعم..

هل تريد أن تتابع خط «الحدود»، «التقرير»؟..

كما قلت لك، أنا أعرف نفسي، وأعرف ماذا يوجد بين السطور، فقط هذا هو الموضوع.

هل نستطيع أن نتحدث في هذا الموضوع قليلاً؟.. بعض الملامح..

ملامح للقصة تقصد.. القصة هي تتابع موضوع «الحدود». أشياء تحدث على الحدود، كقصص الحب، يومياً يوجد مائة قصة على الحدود. أيضاً هو

شخص يضيع جواز سفره، لكن هذه المرة في الطائرة، ليس من دولة تسمح له بأن ينزل على أراضيها، حتى تأتي منظمة إرهابية تخطف الطائرة، وهو ليس له علاقة بها، ويعملون مفاوضات، ولكن تفشل العملية.. أقول لك تعليقاً على مسألة أنني كتبت السيناريو، أو مشارك به، وما معنى هذه المسألة عندي. هي تماماً كما قلت لك مسألة قراءة ما بين السطور، ومسألة الذي لم يُكتب على الورق.

أذكر الآن، أنه بعد نجاح أفلام «الحدود» و«التقرير» و«كفرون» في مصر، وبعد الاستقبال الشعبي الكبير، وتوقد المشاعر الوطنية، وقول أحد الحضور للفنان فريد شوقي: «يا ملك.. اعملوا أفلام زي دي، ونحن نجي السيما».. جاء إليّ السيناريست عماد الدين أديب، ومعه سيناريو، من المفترض أن يكون من بطولة أحمد زكي، وطلب منّي أن أخرجه، فقلت له فوراً إنني لا أعرف أن أخرجه. قال لي معقول؟.. قلت طبعاً أنا مخرج معقول لدريد، لكن لغير دريد أنا مخرج فاشل. لو كان في ذاك الموقف شخص آخر، لكان وافق بسرعة، لأنها فرصة ذهبية. لكن هذه ليست لعبتي.. هكذا.

هل تتوقع أن نشاهد الفيلم قريباً؟..

إن شاء الله.. المؤسسة لديها رغبة، وأكيد هم مشكورة عليها، وقد تغيرت سياستهم الآن معي، فهم لديهم رغبة في أن يكون جاهزاً من أجل دمشق عاصمة للثقافة.. نقول إن شاء الله.

هل تعتقد أن هذا التكريم قد تأخر، أم تشعر بأنه أتى في وقت متأخر؟..

لا.. في مرة سابقة عملوا تكريماً لمجموعة من الفنانين السوريين، ربما حوالي الخمسين، صعدنا إلى المسرح، ثم هربت أنا من الخلف، لأنه عندما يتم تكريم خمسين أو ستين شخصاً معاً، فهو منظر مضحك. لا يوجد فيه هذا الوهج.

في إحدى المرات، في نقابة الفنانين، وكان نقيبها سهيل كنعان، عمل تكريماً لمائة وثمانين شخصاً، وأعضاء النقابة كلهم كانوا قرابة ٣٠٠ شخص، عملوا احتفال ووزعوا شهادات، فعندما رأيت الرقم ورأيت بعض الأسماء، وطبعاً أنا لا أستصغر أي شخص، لكن عندما يوجد بعض الأسماء، قلت لا..

أن تُكرِّم دريد لحام ونهاد قلعي، ومعهما العشرات من الأسماء المعروفة والمجهولة، فهذا يعني أن التكريم فقد وهجه. أذكر أنني بعدها ذهبت، ووضعت الشهادة والتكريم في مظروف، وبعثته لنقيب الفنانين. أعتذر عن قبول مثل هذا التكريم. وقتها تمت شكوتي للقيادة، بأن دريد رفض تكريم الحزب.. هكذا هي الأمور، للأسف!..

يوجد نقطة، دائماً كنت أؤجلها، وهي علاقتك مع المخرج خلدون المالح. هذه العلاقة بدأت في الستينيات، مع عملكما أنت ونهاد معه بالتلفزيون، واشتغلتما معه بعدها في السينما بفيلم واحد هو «صح النوم». كيف نستطيع التحدث عن هذه العلاقة؟.. لاحظت في بعض إعلاناته للانتخاب لعضوية مجلس الشعب يافطات مكتوب عليها «تقدمة دريد لحام».

على كل الأحوال لن تنجح هذه الإعلانات. موضوع النجاح موضوع ثانٍ. في الحقيقة التقينا في السنة الأولى، وهو كان يخرج أعمالنا، خصوصاً أنه عمل دورة في إيطاليا، ووقتها التلفزيون السوري افتتح على عجل، وقبل ستة أشهر من افتتاحه. لقد تم افتتاحه بسرعة من أجل المناسبة، حتى ولو لم يكن جاهزاً، تماماً كما الآن، ولقد عبرنا عن هذا الموضوع في فيلم «التقرير» بمشهد مهرجان الحنفية. استمرينا بالعمل مع خلدون المالح، وأنجزنا مجموعة من البرامج، لم تعرض، أو دُمِّرت، منها كانت «سهرة دمشق»، وكانت تعرض على شاشتي التلفزيون في الإقليم الشمالي والجنوبي، وبرنامجان آخران كانا يعرضان

في تلفزيون مصر، «البيت السعيد» لنادية الغزي، و«سهرة دمشق» لدريد ونهاد وخلدون، ومن ثم ابتدأنا نتعاون مع تلفزيون لبنان والمشرق.

لكن خلدون قد ذهب إلى السعودية، وعمل فيها، فانقطع التعاون بيننا وبينه، ومن ثم عاد وأسسنا شركة إعلان صغيرة، هي شركة «شمرا للإعلان»، وأنتجنا عملين أو ثلاثة للتلفزيون، منها مسلسل «وادي المسك»، و«وين الغلط»، وعملنا «تجارب عائلية»، لكن اهتمام الشركة كان موجهاً للإعلان التجاري، بشكل أساس، وبعدها توقفت الشركة.

الشركة كانت مع خلدون المالح.

نعم، كانت مع خلدون المالح، وعملنا أيضاً مسلسل «صح النوم» بالمناسبة، وكان من إنتاج شمرا.

أنا فوجئت عندما شاهدت «الآباء الصغار» بأنه لم يكن من إنتاجك، بل كان من إنتاج يوسف الذيب.

نعم ليس من إنتاجي. من إنتاج شركة تخيّل.

تجربتك بالإنتاج كيف نتحدث عنها.

لم أفهم بالإنتاج. من أجل هذا تركت الشركة.

على الرغم من أن الأعمال التي قد أنجزتموها هي أعمال ناجحة.

في الحقيقة نعم. حتى أن تجربة «وين الغلط» كان يساندنا فيها تلفزيون «أبو ظبي»، هو الذي قام بالتمويل، فالإنتاج له لعبة أخرى أنا لا أتقنها، لا أعرف كيف تتم المفاوضات من تحت الطاولة، لا أعرف أن أكون بخيلاً مع الأشخاص الذين يعملون معي. لعملية الإنتاج مداخل متعددة، أنا لا أتقنها، ولا أفهم بها، لهذا أنا تركت هذا الموضوع.

علاقتك مع الدكتور صلاح قباني.

هو الشخص الأول الذي قدمني للتلفزيون، عام ١٩٦٠، وقتها كـان لديـه إطلاع على الحركة الفنية في سورية، وعلاقتي به ما زالت جيدة، إلـى اليـوم، ونلتقي أحياناً. عندما أريد أن أقوم بعمل جديد أقـرأه أولاً لزوجتـي وأولادي وبعض الأصدقاء، وصلاح قباني هو من الأشـخاص الـذين قـرؤوا «الآبـاء الصغار»، وأحبه كثيراً.

هذا هو جمهورك الأول: زوجتك وأولادك، وبعض أصدقائك.

بالتأكيد، فهم يعطونني بعض الملاحظات، وأنا أحترم أراءهم، لكن النتيجة تأتي عندما ينتهي الفيلم، حينها أعرض لهم العمل بالمونتاج النهائي. أقول لهم أن يجلسوا ويشاهدوا، ومن ثم أطرح عليهم سؤالاً: هل هذا هو الشيء الذي قـرأتم في السيناريو؟.. هل تخيلتم هذا الشيء؟.. هل هو الذي شاهدتموه بالمخيلـة؟.. فإذا أجابوا نعم، أكون قد حققت ما أردت تحقيقه.. أنت تعرف أن القارئ عندما يقرأ يبدأ بتخيل المشهد، وعندما تقوم بصنعه، هل يا ترى أنت وصلت إلى ما قد تخيله فيما سبق، إثناء عملية المشاهدة، أم صُدم؟..

لهذا يوجد عدد من الأعمال الروائية التي عندما ظهرت كصورة لم تحقق النجاح. بقيت الرواية أقوى، فعملية السرد التي كانت في الروايـة أقـوى ممـا ظهرت في الصورة. عندما يأتي مخرج ويقوم بتنفيذها بشكل سـخيف، تهـبط الصورة الروائية، لهذا دائماً أقول لهم هل هذا ما تخيلتم أم لا؟.. هنا الموضوع.

إذا قلنا إنه يوجد سفراء حقيقيـون بـسورية، علـى الـصعيد الفنـي، فبتصوري يوجد في سورية سفيران، هما الأستاذ دريد لحام والأستاذ صـباح فخري. أسألك عن علاقتك بالأستاذ صباح فخري. أنتما هرما سورية الفنيـان، على حدّ تعبير الأخوة المصريين. كيف تنظران، كلٌ إلى الآخر؟..

يوجد اعتراف بيننا. حتى في المغرب العربي يذكروننا: صـباح فخـري ودريد لحام، وهو يوافقني على هذا الموضوع. صباح فخري هو شخص رائع. وبالمناسبة هو من أحيا عرس أولادي.

بمعنى أنه علاقتكما جيدة، ويوجد اعتراف متبادل بينكما.. ولكن على ذكر وسام الاستحقاق، هل تشعر بأن هذا الوسام قد تأخَّر عليك؟..

أنا أخذت وسام استحقاق!..

أقصد الوسام نفسه، الذي ناله الأستاذ صباح فخري.

هو نال وساماً من الدرجة الممتازة، بينما الوسام الذي نلته عام ١٩٧٦، كان من الدرجة الأولى. وصلت إليّ بعض المعلومات، بأنني سوف أحصل قريباً على وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة. لكن هذه مجرد تسريبات، لا أعرف مدى صحتها[٣٦].

يتحدثون عن الزيجات الفنية. زوجتك الآن من خارج الوسط الفني. لكن برز خلال السنوات الأخيرة، وفي أكثر من لقاء، بأنك تظهر ظهوراً مشتركاً أنت وزوجتك. برأيك إلى أي درجة كانت هذه العلاقة واحدة من عوامل النجاح، أو ما هي موقعها اليوم، وأنت تنظر إلى هذه التجربة الخاصة، ضمن مجموعة عوامل أخرى؟..

هذا الموضوع يحتاج إلى جلسة طويلة، لأن هذا الموضوع تاريخ، وتاريخ مهم جداً.

دعنا نطلّ على جزء من هذا التاريخ: تزوجتَ عام ١٩٦٣، وأنت من مواليد ١٩٣٤، أي أنك كنت في قرابة الثلاثين من العمر[٣٧]. أليس هذا عمراً متأخراً للزواج، يومها؟..

أنا كنت متزوجاً سابقاً، وكان لديّ طفلان، صبي وبنت، هما «ثائر، وعبير». وبعد الطلاق، لعدم حصول وفاق، احتفظت بحضانة الطفلين، بمساعدة أهلي، حيث كانت «عبير» في الشهر الثاني من عمرها، فتولّت أختي رعايتها، وبقي «ثائر» معي، وأقمنا أنا وهو في بيت لوحدنا، وكنت أعوّده منذ صغره على نظام محدد، في النوم والاستيقاظ. في النهار كنت أصحبه أينما ذهبت، فهو

صديقي منذ صغره، وبعد الظهر كان من المفروض أن أذهب إلى التلفزيون، فعوّدته على النوم الساعة الخامسة، وكنتُ أتركه في البيت وحده، وأذهب إلى التلفزيون.

في هذه الفترة، تعرّفتُ على «هالة البيطار»، وكانت عضوة في فرقة الرقص الشعبي، في وزارة الثقافة، والتي أصبحت فرقة تابعة للتلفزيون فيما بعد. وكنت مدير الفرقة، وكان مقرّها في شارع بغداد، حيث كان مقرّ التلفزيون أيضاً.. التعارف بيننا قاد إلى الحب ومن ثم الزواج، وكانت هي تعتني بثائر، وعمره سنتان، وتحبه ويحبها. تزوجنا عام ١٩٦٣، دون حفلة عرس، ورُزقنا بطفلة ثالثة «دينا»، وكانت هالة الأم للأطفال الثلاثة دون أي تمييز، واستطعنا أن نبني بيتنا بالصبر، حيث كنا نسكن في غرفتين، وعشنا على «قد بساطنا». وأذكر أن أول طقم اشتريته، كان عندما بلغت الأربعين.

هل كان سهلاً على فتاة، أن تتزوج رجلاً سبق له الزواج، وعنده ولدان.

الحب يلغي كل الحواجز، أو يساعد في التغلّب على كل الصعوبات.

بعد الزواج، تركت السيدة هالة الفرقة مباشرة؟..

نعم تركتْ الفرقة، وتفرّغتْ للبيت والأولاد. أنا فضّلت أن تتفرّغ للبيت، وتربية الأولاد.

يبدو أن طبيعتك ليست من النوع الذي يمكن أن يتعايش مع زوجة من الوسط الفني.

لا.. لا علاقة للأمر بذلك.. أولاً، هي كانت عضوة في فرقة رقص شعبي، والفرقة كانت معززة مكرمة، ومحترمة من كل الأوساط، وخاصة الإدارة.. لكن بالتأكيد، لم أكن أتصوّر أنني أنام الساعة التاسعة مساء، وزوجتي تأتي الساعة الثانية عشرة، عند منتصف الليل، لأن كان لديها حفلة، أو مسافرة.. لا أستطيع

أن أتصوَّر هذا الموضوع، خاصة أنه صار من غير الممكن أن نسافر سوياً، خاصة وأنني اتجهت للتمثيل، وتركت فرقة الرقص الشعبي. يمكن لو بقيت مدير الفرقة، ونسافر سوياً، كان من الممكن تبقى، لكن ليس بالتأكيد، أيضاً.. من أجل الأولاد.

إلى درجة ترى أن هذا الزواج، منذ عام ١٩٦٣، كان عاملاً داعماً ومساعداً في النجاح الذي حققته؟..

أولاً الاستقرار، والطمأنينة على الأولاد.. بعد أن حصل الانفصال عن زوجتي السابقة، التي أكنُّ لها كلّ الاحترام (رحمها الله)، وأعطتني ولدين من أحلى الأولاد «ثائر وعبير»، كنت بحاجة للاستقرار.. والاستقرار لا يتحقَّق إلا عبر امرأة، عبر زوجة. «هالة» هي التي أمنت هذا الاستقرار، وهي التي حافظت على هذا الكيان، رغم أخطائي التي ارتكبتها، في عنفوان الشباب.. كانت هي متماسكة، تتسامح، حتى لا يهدم البيت.

كانت متسامحة معك، ومع أخطائك؟!..

نعم.. أنا أعرف الغليان الذي في داخلها. لكن هي لم تكن تريد تصعيد الأمور للوصول إلى انفصال، وتخريب حياتنا. عادة إن الفنان عندما يشتهر يتعرض للشائعات. المشكلة إن بعض هذه الشائعات صحيح. وهذا حصل إلى درجة أن جاءت فترة لم تعد تتحمل هذا الموضوع. علماً أنني صادق معها كثيراً، وهي تحب هذا الصدق.

لكن مهما كنت صادقاً مع المرأة، فإن ما تسمعه يجرح مشاعرها. كنت صادقاً معها، لكنها وصلت في فترة إلى درجة عدم التحمّل. فأرادت امتحاني بأن تقدّمت بدعوى طلاق، وعندما جاء رجل الشرطة يخبرني بالدعوى، فقلت له أخبرها أنني لن أطلقها مهما كان. أعتقد أنها كانت تسمع هذا الكلام. الجواب

أسعدها، وأخذت نتيجة الامتحان. وهي صبرت لغاية ما تجاوزنا الأزمة. لنا ٤٤ سنة من الزواج، ونعيش حالة الحب. هي كان لها الأثر الأكبر علـــى اســـتمرار حياتنا، وعلى تماسكها، نتيجة صبرها وتسامحها.

في مرحلة من حياتك أوليتها قيادة أمور المركب المنزلي، كونها الأكثـــر هدوءاً، والأكثر قدرة على التسامح والضبط؟!..

أكيد.. أنا كنت أسافر كثيراً.. بالتأكيد هي كانت الأب والأم.

هل وصلت أخطاؤك إلى حدود الزواج السرّي؟..

نعم..

كنت جريئاً بممارسة الأخطاء إذاً؟!..

يمكن كنت أحبّ الحلال!.. لكن طبعاً الزواج لم يستمر شـــهراً. وعرفـــت أنني ذاهب في اتجاه خاطئ. حتى تبني السعادة لعائلة في عش جديد، فهذا يعني أنك تقوم بتخريب عش قديم. تخريب أكثر من حياة أخرى، زوجـــة وأولاد. ولا أكتمك أنني ذهبت إلى قبر أمي، في السيدة زينب، وطلبت منها القوة والعون في الخلاص من هذا الموضوع. بمعنى أن الواحد ارتدّ لعقله، وللطريق الصحيح.

هل تشعر أنك مدين بالاعتذار لأحد.. أو أنك أسأت لأحد، بدءاً من الأستاذ نهاد، وصولاً إلى أي شخص آخر؟..

أنا من النوع الذي ينام عشر ساعات، وبعمق. ضميري مرتاح. لست مديناً بالاعتذار لأحد.. يمكن أنا مدين بالاعتذار لزوجتي، لأنني آلمتها كثيراً، لكن الآن الحمد لله، نعيش حياة سعيدة.. اعتذر عن أخطائي الماضية..

واعتذر من الأستاذ نهاد، لأنني في الفترة الأخيرة لم أكن أزوره كثيراً.

لماذا لم تكن تزوره.. الحياة أخذتك؟..

مشاغل الحياة..

أعمال دريد ونهاد في التلفزيون والمسرح

❖ مسلسلات تلفزيونية[٣٨]:

- **الإجازة السعيدة:** أول البرامج التي قدمها التلفزيون السوري، عام ١٩٦٠، بُعيد ولادته. العمل من كتابة وبطولة الفنان دريد لحام ومحمود جبر، وانضم إليهما الفنان نهاد قلعي. البرنامج كان من إخراج خلدون المالح، وفيه قام الفنان دريد لحام بأداء «كارلوس ميراندا»، المستوحاة من البيئة الإسبانية شكلاً، البيئة العربية موضوعاً..

- سهرة دمشق: برنامج أسبوعي، قدَّمه التلفزيون السوري، عام ١٩٦١، من إخراج خلدون المالح، وبطولة دريد لحام ونهاد قلعي ورفيق سبيعي. في هذا العمل ولدت شخصيتا غوار الطوشة وحسني البورظان، وانطلقتا، كما تبلورت شخصية أبو صياح، التي كانت موجودة أصلاً.

- **مقالب غوار:** في مقهى «الإنشراح» يصارع غوار للتخلص من واقعه كنادل صغير، وإنسان هامشي، ويريد التمكن من الغناء. وعندما يقف حسني في طريقه، سوف يقوم بتدبير العديد من المقالب للتخلُّص من منافسه.

- **حمام الهنا:** يرث حسني البورظان ثروة جده، التي تركها الجد داخل حشوة أحد الكراسي. ولكن غوار كان قد وزَّع تلك الكراسي، فباع منها ما باع، وأهدى منها ما أهدى، دون أن يعرف السرّ. عندما يعرف غوار وحسني وأبو صياح بالحكاية، تبدأ أحداث المسلسل الطريفة، لتصور رحلة البحث عن

الكراسي واحداً تلو الآخر، ومحاولات استعادتها، في سبيل الوصول إلى الثروة التي تركها الجد. وفي كل حلقة مغامرة من نوع خاص.

- **صحّ النوم:** العمل التلفزيوني الأشهر، والأكثر تميزاً. تدور أحداث هذا المسلسل بشكل أساس في فندق «صح النوم»، لصاحبته فطوم حيص بيص؛ هذا الفندق الشعبي الواقع في «حاره كل مين ايدو الو» الغزيرة التنوع، مثلما أي حارة دمشقية عتيقة. غوار الطوشة العامل في الفندق يسعى للاستمالة قلب فطوم التي حبها، ولكن مع وصول حسني البورظان إلى الفندق، وميل فطوم إليه، تبدأ المشاكسات والمقالب والمغامرات التي سيخوضها غوار لإبعاد حسني عن فطوم، وإزاحته من الطريق إلى قلب فطوم.

- **ملح وسكر:** متابعة لمسلسل «صح النوم»، واستثماراً لنجاحه، وتوافقاً مع رغبة الجمهور بالمزيد منه، جاءت هذه الحلقات، بحضور شخصيات مسلسل «صح النوم» ذاتها. مقالب ومواقف وطرائف، وتميزت هذه الحلقات بأنها قدمت مجموعة من الأغنيات الشعبية والتراثية الجميلة.

- **صحّ النوم:** الجزء الثاني: وهو عبارة عن ست حلقات، فقط، تم تصويرها في الأردن، وفيه يحاول غوار التحول إلى رجل طيب، ولكن الناس من حوله لا تتقبله، وتجبره على العودة إلى سابق عهده.

- **وادي المسك:** يقوم الفنان دريد لحام بأداء شخصيتين متناقضتين، واحدة خيرة وأخرى شريرة، في شكل وقالب فني جديد. وكان هذا العمل بداية ظهور الفنان دريد لحام خارج إطار غوار الطوشة، وبعيداً عن شريكه الفني نهاد قلعي. المسلسل من بطولة: دريد لحام، منى واصف، رفيق السبيعي، ياسين بقوش، ناجي جبر..

- **وين الغلط:** عبارة عن قصص منفصلة متصلة، لا تخلو من النقد والفكاهة. في نهاية كل حلقة أو قصة هناك غلطة، على المشاهد أن يعرفها. بطولة: دريد لحام، ناجي جبر، ياسين بقوش، ساميه الجزائري، عمر حجو، نبيل خزام..

- **الدوغري:** ابراهيم بيك الدوغري، شخصية انتهازية تسعى للوصول للمنصب الحكومي، وقلب الدكتورة مها، بشتى الوسائل. إخراج: هيثم حقي، بطولة: دريد لحام، جيانا عيد، أيمن زيدان، جمال سليمان.

- **أحلام أبو الهنا:** «أبو الهنا توكلنا» المواطن العادي، صاحب الأحلام الصغيرة. المسلسل مؤلف من ٣٠ حلقة، في كل حلقة حكاية ومشكلة. العمل كتبه حكم البابا. بطولة: دريد لحام، فارس الحلو، أندريه سكاف، غادة بشور.

- **عودة غوار/ الأصدقاء:** مسلسل يعود به غوار الطوشة بمصاحبه أبو عنتر وصديقه تحسين، ويحكي قصة الأصدقاء الثلاثة، ومدى تأثير المادة، وظروف الحياة على هذه الصداقة. وهو من بطولة: دريد لحام، ناجي جبر، حسام تحسين بك، سوسن ميخائيل..

- **عائلتي وأنا:** مواقف طريفة لا تخلو من النقد البناء والكوميديا، بين مطيع وعائلته، ومواقف حياتية لأسرة معاصرة. بطولة: دريد لحام، سلمى المصري، قصي خولي.

- **ممكن لحظة:** مسلسل خاص لتوعية الطفل والعائلة، خاصة بالنسبة لقوانين المرور والسلامة الشخصية، أنتج بالتعاون مع منظّمة اليونيسيف لرعاية حقوق الطفل.

❖ **مسرحيات :**

- **عقد اللولو:** مسرحية غنائية «اسكتش غنائي مسرحي»، تدور أحداثه في قرية «تل المحبة» حيث غوار يحب بدور ويعمل من أجل تأمين ثمن عقد لولو يهديه إليها، لكن بدور تحب سالم، وعندما يلتقي غوار بحسني العائد من المغترب، ويعجب بأمانته يهديه عقد اللولو، الذي كان قد فقده، وأعاده غوار إليه. في النهاية ينتصر سالم على الاقطاعي اللئيم، ويحقق حلمه بالزواج من بدور، في وقت يضحِّي غوار من أجل حبه، ويهدي بدور عقد اللولو الذي كان وعد نفسه أن يهديه إليها باعتبارها عروسته المأمولة.

- **مساعد المختار:** مسرحية غنائية «اسكتش غنائي مسرحي»، من تأليف الفنان نهاد قلعي، جاءت بعد نجاح «عقد اللولو»، وهي ذات طابع سياسي انتقادي، تدور أحداثها داخل ضيعة. ويذكر أن هذ الاسكتش عُرض أول مرة بحضور الرئيس اليمني حينها. وقد سجَّلها التلفزيون السوري، لكن يبدو أن النسخة تعرضت للتلف، ربما بسبب القدم، أو الإهمال، وسوء التخزين.

- **قضية وحرامية:** مسرحية، من تأليف الشاعر جورج جرداق، وإنتاج يوسف الحاج. قام ببطولتها الفنانان دريد لحام ونهاد قلعي، والملحن فيلمون وهبي، وآخرون، في لبنان، أواخر الستينيات.

- **مسرح الشوك:** تجربة خاصة ومهمة في تاريخ المسرح السوري، وهو من نوع المسرح السياسي الساخر، أسّسه وكتب له الفنان عمر حجو، قبيل نهاية الستينيات، بمشاركة عدد من الفنانين، كان من أبرزهم الفنان دريد لحام.

- **ضيعة تشرين: عام ١٩٧٤:** في قرية «حلوم» الافتراضية تبدأ أحداث المسرحية في الفترة ما قبل أن تدهم الكارثة أهالي القرية وتتلجى باستلاب

الكرم. حيث كانت أيامهم رائقة هادئة. فيما بعد، وما بين العمل الجدي والتوجه لاستعادة الكرم المغتصب، أو التلطي وراء هذه المهمة، تمضي الأحداث في مزيج حاد من الكوميديا والدراما، التي تصل أحياناً إلى ميلودراما دامعة. كل ذلك قبل أن يستجمع أهالي القرية، قبل أن يحاربوا، للمرة الأولى في حياتهم..

– **غربة: عام ١٩٧٦**: في قرية «غربة» الافتراضية، تدور الحكايا، ما بين أهالي القرية البسطاء والبيك المراوغ، الذي ينهب ثمار عرقهم، ويقاسمهم كل شيء.. تحدث الثورة، ويستبشر الناس خيراً، لكن الذي جرى كان مأساة من نوع أو لون آخر، اضطرت شباب القرية للهجرة والغربة، حيث يلاقون هناك المعاناة مرة أخرى. في النهاية يعود شباب القرية مستبشرين بمستقبل جديد، وينشدون للفرح.

– **كأسك يا وطن: عام ١٩٧٩**: في محطة إذاعية افتراضية «راديو عرب كارلو»، وما بين غرف البث المباشر، والكواليس، والاتصالات الهاتفية، وما بين البرامج والأغاني والأخبار والمسلسلات والاعلانات، التي تقدمها هذه المحطة، تدور الأحداث والمواقف، قبل أن ينتهي ابن الشهيد الذي تكسّرت أحلامه، إلى لحظة بوح ووجع قاسية.

– **شقائق النعمان**: في اتصال خفي مع مسرحية «ضيعة تشرين»، تنطلق هذه «شقائق النعمان» مع عودة الشهيد بعد سنوات من غيبته، ليجد أن كل ما ناضل وضحى لأجله قد تمَّ نهبه من قبل اللصوص والانتهازين والفاسدين. وتتولد رغبة الهجرة للخلاص من هذا الواقع، قبل أن يضيء الأمل مرة أخرى.

– **العصفورة السعيدة**: مسرحية للطفل والعائلة. بطولة الفنان دريد لحام، وأسرة تشرين.

- **صانع المطر:** آخر عمل مسرحي، قام ببطولته الفنان دريد، ويدعو المواطن إلى أن يصنع أحلامه، ويجد الحلول لمشاكله بنفسه، دون أن ينتظر الحلّ من الآخرين. حيث استطاع قيصر النملة «دريد» إخراج المطر من الأرض، بعد أن انتظره الجميع أن يهطل من السماء.

*** الأغاني :**

- أدّى دريد لحام بعض الأغاني منفرداً، أو بالاشتراك مع نهاد ومجموعة من الفنانين، في أعمالهما الفنية، ومنها:

فطّوم فطوم، كل سنه وانتو سالمين، سلامات، اسكتش عيد الكذب، الرايه السودا، بكتب اسمك، هالأسمر اللون، كرم الغوالي، عيد الكذب، واشرح لها، مقطع طير الوروار، منيمشه منيمشه، اسكتش الشاطر غوّار، ماني «Money»، اسكتش حروف الجرّ، يامو يا ست الحبايب، البندا «لك وينو»، لو لو لو، يا أولادي، يا بهيه، اسبرانسه، كارول، يا نايم قوم، شكوكيه، هلهوله، فاطيمه فاطمه، يا رب، ناطرين المطر، لعيون عيونك يا بلد، عيني- فيلكم، يامو ليكي، حوح يا ناره، بان الحق، هبي يا ريح، يا شوفير، زينوا المرجه، اسكتش الأفعال، خطة قدمكن، طولي يا ليلى، حاول يا غوار، عيد الملك، زجل فني، هبي هبي هبيين، دراويش، ليلة امبارح..

- كما غنى مطربون وفنانون سوريون وعرب، أغنيات عدة، في أعمال دريد ونهاد الفنية، منها:

يابو رديّن «غناء ذياب مشهور في ملح وسكر»، ع المايه «غناء ذياب مشهور في ملح وسكر»، ميلي عليّا ميلي «غناء دياب مشهور في فيلم صح

النوم»، أنا هويتك «غناء فهد بلان في ملح وسكر»، دزّني واعــرف مرامـــي «غناء دريد عواضة في صح النوم»، جينا وجينا «غناء ناجي جبر فـــي وادي المسك»، يا صبحة «غناء موفق بهجت في ملح وسكر»، تك تك تـــك «غنـــاء طروب في ملح وسكر»، طيرت العصفور «غناء طروب في ملح وسكر».

❖ البرامج التلفزيونية :

- على مسؤوليتي.
- عالم دريد.
- دريد هذا المساء.

❖ التمثيليات :

قلع ضرس، الفقاقيع، العلم نور، سوء تفاهم، الفقيد الغالي، مكتب للزواج، حظ بيفلق الصخر، عياده طبيب، مشفى الأحلام السعيدة..

❖ جوائز وتكريم :

خلال مسيرته الفنية، حصل الفنان دريد لحام، على حـــوالي ٨٠ شـــهادة تقدير من مؤسسات رسمية وأهلية من مختلف أنحاء العالم، أولها وسام الكوكب الأردني، عام ١٩٥٦، وأبرزها وآخرها وسام الاستحقاق السوري من الدرجـــة الممتازة، بتاريخ ٢٠٠٧/٥/١٣.

وما بينهما كان قد نال وسام الاستحقاق الـــسوري عـــام ١٩٧٦، ووســـام الوشاح الأخضر الليبي عام ١٩٩١، ووسام الأرز اللبناني من رتبة فارس عـــام ١٩٩٩، وشهادة تقدير من حاكم مدينة لوس انجلوس، وشهادة تقدير من اللجنـــة

العربية الأمريكية لمكافحة التمييز، وشهادة تقدير من جمعية الصحفيين العـرب الأمريكيين، ودرع الإعلام المصري، وشهادات تقدير من: «ديترويـت، سـان لوران، سيدني»، فضلاً عن جائزة جمعية نقاد السينما في مصر عـام ١٩٨٥، وجائزة أفضل سيناريو في مهرجان «فالنسيا» عن فيلمه «الحـدود». وجـائزة الهرم الذهبي في مهرجان القاهرة الدولي الأول لـسينما الطفـل، عـن فيلمـه «كفرون»..

الأفلام السينمائية لدريد ونهاد

الفيلم	المخرج	عام الإنتاج والجهة المنتجة
عقد اللولو	يوسف معلوف	سيريا فيلم ١٩٦٤
لقاء في تدمر	يوسف معلوف	سيريا فيلم ١٩٦٥
المليونيرة	يوسف معلوف	حداد ومعاصيري ١٩٦٥
فندق الأحلام	ألبير نجيب	إلياس حداد ١٩٦٦
الشريدان	رضا ميسّر	طنوس فرنجيه ١٩٦٦
أنا عنتر	يوسف معلوف	بيبلوس فيلم ١٩٦٧
غرام في استنبول	سيف الدين شوكت	قوادري وأتاسي ١٩٦٧
الصعاليك	يوسف معلوف	تحسين القوادري ١٩٦٧
اللص الظريف	يوسف عيسى	تحسين القوادري ١٩٦٨
النصابين الثلاثة	نيازي مصطفى	أفلام الأندلس (صبحي النوري) ١٩٦٨
خياط للسيدات	عاطف سالم	تحسين القوادري ١٩٦٩
الصديقان	حسن الصيفي	محمد الزوزو ١٩٧٠
الرجل المناسب	حلمي رفله	تحسين القوادري ١٩٧٠
واحد زائد واحد	يوسف معلوف	تحسين القوادري ١٩٧١
امرأة تسكن وحدها	نجدي حافظ	أفلام الساحل/الزوزو ١٩٧١
الثعلب	يوسف معلوف	تحسين القوادري ١٩٧١

الفيلم	المخرج	عام الإنتاج والجهة المنتجة
مقلب من المكسيك	سيف الدين شوكت	دمشق للسينما ١٩٧٢
زوجتي من الهيبيز	عاطف سالم	تحسين القوادري ١٩٧٣
مسك وعنبر	أحمد ضياء الدين	حداد، سيريا ١٩٧٣
لاعب الكرة	خلقي سانر	خلقي سانر ١٩٧٣
غوار جيمس بوند	نبيل المالح	محمد مصطفى الزوزو ١٩٧٤
صح النوم	خلدون المالح	وحيد طيان ١٩٧٥
المزيفون	محمد سلمان	قوادري، أتاسي ١٩٧٥
سمك بلا حسك	سمير الغصيني	سمير عنيني ١٩٧٧
إمبراطورية غوار	مروان عكاوي	سيريا فيلم ١٩٨٢
عندما تغيب الزوجات	مروان عكاوي	قوادري، الأتاسي ١٩٨٢

الأفلام السينمائية لدريد لحام

الفيلم	المخرج	المنتج وجهة الإنتاج
الحدود	دريد لحام	نادر الأتاسي ١٩٨٤
التقرير	دريد لحام	نادر الأتاسي ١٩٨٦
كفرون	دريد لحام	سيريا فيلم ١٩٩٠
الآباء الصغار	دريد لحام	يوسف الديب ٢٠٠٦

في البدء.. كان الكركتر

لا يمكن النظر إلى «غوار الطوشة» و«حسني البورظان»، إلا باعتبارهما أبرز النماذج وأشهرها، من بين الكركترات الفنية، ذات النكهة الشعبية، المُستمدة من روح البيئة المحلية، بمؤثراتها الثقافية الاجتماعية، وفي إطار شروطها التاريخية، وقدرتها على الدوران في المكان وتفاصيله، في مجتمع كان يخرج من الإرث العثماني الثقيل، والانتداب الفرنسي، ويتطلّع إلى عالم القرن العشرين، الذي بدا أنه يصله متأخراً أكثر من عقدين من الزمن، على الأقل.

لا يمكن معرفة السبب الحقيقي، أو الجوهري، الذي جعل من «الكركتر» عماد الفن السوري، خلال تلك المرحلة، وطيلة ثلاثة عقود تالية، على الرغم من تعدد الآراء، وتفاوتها!.. فإذا كان هناك من يرى، أن صيغة «الكركتر» في تاريخ الدراما، إنما جاءت نتيجة طبيعية للضغط الرقابي على حرية التعبير في الفن، حيث أنه في الوقت الذي تلحّ فيه الدراما على تقديم قراءة مبدعة وناقدة للواقع الاجتماعي، تصطدم هذه القراءة بموانع ورقابات عديدة، منها ما هو رسمي وسياسي، ومنها ما هو قيمي وعرفي وتقليدي، يستند إلى مفاهيم متخلفة أو رجعية، متجذرة في مجتمعنا، ومنها ما هو مستند إلى مفاهيم دينية متشددة، وبالتالي جاءت صيغة «الكركتر» لتفرض نفسها وإبداعها، بشكل متوارث، بدءاً من «كركوز وعيواظ» وانتهاءاً بالشخصيات المثيرة التي ابتدعها الأستاذان دريد لحام في «غوار»، ونهاد قلعي في «حسني البورظان»[٣٩]..

إنَّ هناك رأى أنه بمقدار ما يمكن اعتبار «الكركتر» استعادة فنية مشروعة، حديثة ومعاصرة، لعدد من شخصيات كامنة في وعينا التراثي، التي

لا يهمّ إن كانت قد عاشت حقاً، ذات يوم، أم أنها من نسج خيال شعبي جمعي، أرادها صانعوها حاملاً فنياً وأخلاقياً لمجموعة من الأفكار والطباع، وحتى الملامح، أمكن من خلالها تمرير مقولات، ومواجهة مواقف، إنَّ فن الدراما السورية عاش زماناً طويلاً متكئاً على «الكركتر»، الذي تتبدل مفردات أدواره كل مرة، ولكن مع تكراره هو ذاته، باسمه الخاص، وهيئته المميزة، وبأسلوبه وطريقته في مواجهة المواقف، واجتراح الحلول لها باعتبارها شخصيات غاصت عميقاً في الوعي الجمعي، واستقرت خالدة فيه، وبقيت قابلة للاستعادة المتجددة، كلما اقتضى الحال[٤٠].

المهم في الأمر أن «الكركتر» الفني السوري بدأ بالظهور والانتشار أولاً على يد القصاص الشعبي حكمت محسن (١٩١٠- ١٩٦٨)، الشهير بشخصية «أبو رشدي»[٤١]، وإليه ينبغي ردّ الفضل في تطوير هذا المسار الفني، الذي كان قد بدأ على يد الفنان المحامي عبد الهادي دركزللي، منذ نهاية الأربعينيات، أي مع تأسيس «الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا» عام ١٩٤٨، صاعداً في بحر الخمسينيات، حيث اشتهرت شخصيات من طراز «أبو فهمي، وأم كامل، وأبو رشدي»، ومن ثم «صابر، وصبرية»، وتولاها حكمت محسن منذ العام ١٩٥١، عبر الإذاعة السورية، وذلك قبل أن يحطَّ هذا المسار الفني ركابه عند مطلع الستينيات، ويسلِّم قياده للفنان نهاد قلعي، الذي سوف يشكل انطلاقة جديدة، مستفيداً من ولادة التلفزيون العربي السوري، ولقائه بالفنان دريد لحام..

يقول الناقد الفني صبحي حليمة، في مقالة طويلة، نستفيد منها شبه كاملة، وبتصرُّف: "ظهر الكركتر" في الدراما السورية، مع ظهور التلفزيون، مطلع الستينيات، كحاجة وضرورة، فإنه أفاد من تجارب سابقة: إذاعية «أبو رشدي»، ومسرحية «أبو صياح»، واستند إلى تجارب «خيال الظل» و«كركوز وعيواظ»،

واتكأ على التجارب العالمية، الراهنة منها والكلاسيكية، وصولاً إلى التجارب المسرحية الأولى، لكنه تشكَّل أساساً كحاجة، أفرزها التلفزيون الوليد، والرغبة باستثمار هذه التقنية في تقديم تجارب درامية مختلفة، متقدمة على الأشكال الفنية الأخرى"[٤٢]. ولكن ما هو جدير بالانتباه هنا، أن ظهور هذه الكركترات الفنية المبكرة، جاء متوازياً مع محاولات الفنانين السوريين المسرحيين، أولاً، إدخال اللهجة الشامية إلى عروضهم الفنية، بمواجهة طغيان اللهجة المصرية، القادمة على أيدي الفرق المسرحية، الوافدة من مصر.

وثمة من يشير إلى أن تلك المحاولات بدأت منذ الثلاثينيات، وتأصلت في الأربعينيات، على أيدي مجموعات متتالية من الفنانين، ففي حين يتفق البعض على أن الفنان عبد اللطيف فتحي (١٩١٦ – ١٩٨٦)، كان أول مَن جعل اللهجة الشامية لغة المسرح، بدل اللهجة المصرية، يذكر الفنان أنور المرابط أنه كان أول من أدّى دوره باللهجة الشامية، عندما سمح له الفنان أمين عطا الله[٤٣] أداء دوره باللهجة الشامية[٤٤].

بينما يشير الفنان الكبير تيسير السعدي، إلى أن الفنان المحامي عبد الهادي دركزللي كان أول من كتب تمثيليات باللهجة العامية الشامية، تبعه في ذلك القصّاص الشعبي حكمت محسن، الذي استطاع منذ العام ١٩٥١ توطيد دعائم اللهجة الشامية في التمثيليات، ونشره في الأوساط الفنية، والشعبية العامة، على السواء.

مع الفنان نهاد قلعي، حدث أن الكركترات الفنية المسموعة عبر إذاعة دمشق، والتي كانت قادرة على فرض حظر التجول، من أجل الركون في البيوت والمقاهي لسماع حكاياتها وقصصها، وتشابكات علاقاتها؛ حدث أن بدأت، تنتقل إلى صيغ جديدة، مرئية عبر شاشة التلفزيون، وتتأصل صوتاً وصورة، وتتحول

إلى شخصيات مرئية، تكاد تكون من لحم ودم، لدى المشاهدين الذين باتوا يعرفونها، ويميزونها، ويحددون مواقفهم ومواقعهم منها.

مع الفنان نهاد قلعي، بدأت الكركترات تتناسل وتتوالد من جديد، وبدأت الأسماء تظهر، وتتعدل، وتترسخ في حيِّز الذاكرة، وبؤرة الرؤية، حتى تدامجت الأسماء الحقيقية للفنانين، بأسماء الكركترات الفنية التي يؤدونها، وصار الفنان سعيد الحظ، هو ذلك الفنان الذي يقع على كركتر ما، أو يبرع الفنان نهاد قلعي بتخليقه فنياً في إطار كركتر ما، ويبني من خلاله علاقته مع الجمهور، ويعيش بها، ويشتهر. وينتبه الكاتب(راسم المدهون)، لهذه النقطة، ويلتقطها، فيقول:"إن قوّة «الكركتر» فنياً، تكمن في ذلك التوافق الضمني، المُسبق والمضمون مع الجمهور، ثم ما يشيعه في ذهن هذا الجمهور من توقّع ردود أفعاله إزاء وقائع وأحداث محدّدة، وهو توقّع ينسجم، من وجهة نظر الجمهور، مع المواصفات الخاصة بهذا «الكركتر»، أو ذاك، وأيضاً مع السياقات الحدثية التي يتحرك خلالها، بل والفضاء الفني الذي يقف عليه، والذي يتوجَّب أن يحمل ملامح ومواصفات بيئية ثابتة، ومعروفة، يمكن له معها أن يقدم إجاباته الخاصة على أسئلة الحياة، وتعقيدات الواقع؛ إجابات فيها الكثير مما يؤكد خصوصيتها الشديدة وردود أفعالها.. ثم، وهذا هو الأهم، منطقها الخاص والمميز[٤٥]"

تلك كانت المهمة التي يقوم بها الفنان نهاد قلعي؛ مهمة منح كل شخصية منطقها الخاص والمميز، وسوف نعرف الكثير من التفاصيل المتعلقة بكيفية خلق هذه الشخصية أو تلك، والمحاولات والتعديلات التي تمَّ إجراؤها للوصول إلى النتيجة المرجوة. ونستعين بالفنان رفيق سبيعي «أبو صياح»، الشريك الأصيل للفنانين نهاد قلعي ودريد لحام، في التجربة الفنية، والذي يقول: برؤيته المبدعة كان نهاد قلعي يبتكر شخصيات جديدة إلى جانب الشخصيات الرئيسية. وبعد

«حمام الهنا» وأثناء التحضير لمسلسل «صح النوم» تركتُ المجموعة بسبب ارتباطي بأعمال لتلفزيون لبنان والمشرق، الذي حمل اسم القنال «١١»، فقام الفنان نهاد قلعي بخلق شخصيات أخرى، راحت تتطور وتنمو مع نمو العمل.

الشخصيات الأخرى، هي تلك التي تنوعت بين «أبو عنتر» القوي الأهوج صاحب المشاكل، و«أبو كلبشة» رئيس المخفر المُدَّعي، و«فطوم حيص بيص»، المرأة الشامية، محبوبة غوار ومعشوقته، و«ياسينو» شغيل الفندق الغارق في السذاجة، وأيضاً «أبو كاسم» و«أبو رياح».. ولولادة كل واحدة من هذه الشخصيات حكايتها، ضمن «ملحمة فنية» رتّب أحداثها الكاتب نهاد قلعي، الذي يعود له الفضل الأول في هذه التجربة ككل، كما يرى جميع أو معظم المشاركين في هذه التجربة، التي امتدت قرابة عقدين من الزمن، وحفرت بصمتها عميقاً في ذاكرة المشاهد العربي.

معروف أن الكاتب نهاد قلعي تميز بأنه كان يكتب لممثلين مُحدَّدين، وكانت الكتابة عنده تتمّ خطوة خطوة، وبما تتطلبه ظروف العمل، فكان يطوّر شخصية، بناء على اجتهاد ممثلها، ويحجم أخرى إذا كان الأمر عكس ذلك، كما كان يلغي أخرى عند اعتذار صاحبها، ويغيّر مسارها كله، في إطار درامي محبوك ببراعة قلَّ مثيلها. ولم يكن الفنان نهاد قلعي يحبذ أن يكتب شخصية لممثل، ثم يؤديها ممثل آخر، فآلية العمل آنذاك كانت قائمة على تحميل الفكرة والمقولة الكركترات المصنوعة، ومحددة، وفي إطار مكاني مفترض ومحدد[٤٦].

ويرى راسم المدهون أنه في الحديث عن «الكركتر» في الفن، تتوجَّب الإشارة إلى أهمية ارتباط وجوده «الكركتر» بوجود عدد آخر من «الكركترات» التي تتساند في الجانبين الشكلي الفني والفكري المضموني، فتؤلِّف بتساندها واجتماعها جوقةً تتناوب الفعل وردَّ الفعل، فتصنع مجتمعة، وبفعاليات متفاوتة

الحضور، مشهدها الدرامي، الذي يُحاكي الحياة، من أجل نقدها، ومحاولة نقضها معاً. فثمة في الحياة الفنية السورية مجموعة من «الكركترات»، التي عاشت طويلاً في التجارب الفنية، وعاشت طويلاً في أذهان الناس، الذين عرفوها، وأحبّوها، وحفظوا ملامحها المميّزة، وصفاتها الخاصة، وأحبّوا ردود أفعالها، وتصرفاتها؛ تلك الشخصيات التي حملت ملامحها، وصفاتها المميزة، وتنقّلت بها من عمل فني إلى آخر، وكأنها تبحث لتلك الملامح والمواصفات عن مؤلف يبني لها فضاءها الدرامي الجديد، من خلال موضوع، ومن خلال المعالجة.

يبقى أن «غوار الطوشة»، وهو أحد أهم الكركترات، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، إنما هو شخصية شعبية بامتياز، استعارت أدواتها الشكلية من الحارة الشامية، بمفردات معروفة، بل فولكلورية (الطربوش، الشروال، القبقاب.. إلخ)، وأضافت إليها حنكة المواطن البسيط، وفطنته، وأسلوبه في رؤية العالم والأشياء، وفي تفسير الأحداث، وكذلك في وضع الحلول لها. إنها شخصية، سياقها الدرامي مزيج من السذاجة والذكاء، في لعبة تقول لنا إن الحياة ذاتها بسيطة ومعقدة، في الوقت ذاته!..

ولكن «غوار الطوشة»، لم يكن له أن يتحرّك، وأن يقيم عالمه الخاص، دون زملائه، الذين اجترح كل واحد منهم ملامحه، زيّه، وطريقته في الحركة والكلام. سلسلة من الأعمال التلفزيونية الكوميدية جمعتهم معاً، في زمن لم تكن فيه الدراما التلفزيونية قد حقّقت بعد وجودها الكياني كفن مستقل عن «الإسكتش» المسرحي القصير، والمكثّف. وهي إذ فعلت ذلك، مع هذه المجموعة من «الكركترات»، فقد نجحت في استدراج وعي المشاهد إلى فرجة مختلفة، فرجة فيها الكثير من توابل التشويق، المؤسّس على قصٍّ شعبي، له مذاقه الخاص، وفيها في الوقت ذاته سطوة الكوميديا، التي جعلت من الحلقة التلفزيونية ساعة ترويح حقيقية في الحياة اليومية، بكل ما تزدحم به من صعوبات.

وبينما يرى الفنان عباس النوري، أن هذه الكركترات جاءت كواحدة من تجليات البيئة الشامية المُحبَّبة، والتي تختزل في ثناياها حكايا وخفايا وقيم وعادات وتقاليد، قريبة إلى الذاكرة، كما هي قريبة من القلب[٤٧]، فهناك من يرى أن شعبية شخصية «غوار الطوشة» لم تكن محلية خالصة، لأن التأمّل في تلك الشخصية بمفرداتها المحلية، لا يغيّب عنها تأثرها بكثير من ملامح ومواصفات وحركات شخصيات كوميدية عالمية أخرى، لعل أبرزها وأشدّها حضوراً في الذهن الفنان العالمي شارلي شابلن، والذي ارتبطت شخصيته أيام أفلام السينما الصامتة، بالقبعة والعصا، والأهم من ذلك بمزجها الجميل لمواصفات متناقضة، وقعت بين حدّي السذاجة والذكاء العميق، معاً، دون أن ننسى بالطبع انحياز هذه الشخصية الدائم لكل ما هو شعبي، بسيط، ولكل ما في الحياة الإنسانية من قيم أخلاقية، ومُثل نبيلة[٤٨].

في هذا الفيض من الآراء سيكتب الناقد الفني صبحي حليمة محاولاً التأريخ لمسيرة ولادة الكركتر الفني المرتبط بولادة التلفزيون، فيقول: عام ١٩٦٠ ولد التلفزيون السوري، وكان في اللجنة التأسيسية العليا فنان شاب طموح اسمه «خلدون المالح»، أُوفد في دورة تدريبية إلى التلفزيون الإيطالي، وعاد ليقدم برنامج منوعات بعنوان «الإجازة السعيدة». يقول المخرج خلدون المالح إنه استقى فكرته من برنامج إيطالي، وقدم أولى حلقاتها في اليوم الثالث لافتتاح التلفزيون، بمشاركة فنانين من فرق الهواة المسرحية، اختارهم وانتقاهم ودعاهم للالتقاء د. صباح قباني، مدير التلفزيون ومؤسسه، فكان من الفنانين المدعوين للمشاركة، كل من: نهاد قلعي، محمود جبر، غازي الخالدي، نبيل النابلسي، محمود المصري، والفنانة تاج باتوك، ومعهم الفنان دريد لحام، الذي سرعان ما برز وسط المجموع، وسطع نجمه بتميّز واضح.

وفي تلك البرامج قدَّم دريد لحام، شخصية «كارلوس»، التي لم تلق رواجاً جيداً، مما شكل لديه هاجس البحث عن «كركتر» بديل، عثر عليه في إحدى حارات دمشق الشعبية، التي أضحت لاحقاً المنبت الأساسي لكل الكركترات الخالدة في الدراما السورية، والتي نشأت ونمت، برعاية فنان وكاتب استثنائي، هو الفنان نهاد قلعي، الذي شكل ثنائياً فريداً مع الفنان دريد لحام، بعد اجتماعهما في البرامج المنوعة، المُشار إليها. ويقول الأستاذ خلدون المالح: إن بروز دريد وموهبة نهاد جعلتني أفكّر ببرنامج خاص من بطولتهما، وكان برنامج «سهرة دمشق» الذي استمر لمدة سنة، بشكل أسبوعي، وفيه التمعت شخصية «غوار الطوشة» و«حسني البورظان»، وبدأت بالظهور شخصيات أخرى، ففي ذاك البرنامج ظهر الفنان رفيق سبيعي ممثلاً ومطرباً شعبياً يؤدي الغناء الناقد، واشتهر بمونولوج «يا ولد لفلّك شال»، وبشخصية «أبو صياح»، التي سبق أن قدمها مسرحياً، منذ العام ١٩٥٣.

ومن جهته، يعيد الفنان رفيق سبيعي الأمر إلى اللقاء الأول الذي جمعه مع د. صباح قباني، المدير المؤسس للتلفزيون السوري، في القاهرة، حيث كان رفيق سبيعي يدرس فيها الإخراج الإذاعي.

ولقد شجع قباني لقاء سبيعي والثنائي دريد ونهاد، لتجتمع الكركترات الثلاثة المتباينة في إطار واحد، أساسه البيئة الدمشقية، وقالبه الفني الكوميديا، فالشخصيات تلك صنعت الكوميديا من تناقضها أولاً، ومن الحبكة الدرامية التي تقدمها، إضافة لحوارها السلس والمدروس، دون شطح أو ثرثرة أو شعاراتية، بصياغة كاتبها المبدع الفنان نهاد قلعي.

النجاح الكبير الذي حققه ثنائي دريد ونهاد، شد انتباه «تلفزيون لبنان والمشرق»، الذي تأسس آنذاك كمحطة خاصة، وتميزت بأنها توزع إنتاجها على

المحطات العربية، فدُعي المخرج خلدون المالح إلى لبنان ليقدم برنامج منوعات حمل اسم «١١×١١»، وهو البرنامج الذي تضمن مشاهد كوميدية من أداء الفنانين السوريين، وعلى رأسهم الثلاثي: دريد ونهاد، ورفيق سبيعي. تلك المشاهد أُعيدت كتابتها فيما بعد في سياق درامي يستبعد الفقرات الغنائية، وأنتجها تلفزيون لبنان والمشرق كمسلسل كوميدي بعنوان «مقالب غوار»، وتمَّ توزيعه في البلدان العربية فحقق نجاحاً كبيراً، وكان الخطوة الأولى للانتشار العربي الكبير للكركترات الدمشقية التي نالت محبة الناس، وباتت صورة مخزونة في ذاكرة وقلوب المشاهدين على امتداد البلدان العربية.

عام ١٩٦٨، ومن إنتاج تلفزيون لبنان والمشرق أيضاً، جاء «حمام الهنا»، وحقق النجاح المتوقع، ونشر الشخصيات الكوميدية السورية في كل البلدان العربية، حتى أن بعض تلك الشاشات أنتجت أعمالاً خاصة بهذه الشخصيات لم تعرض في سورية، مثل: «مختار السبع بحرات»، «أبو صياح الثاني عشر»، «أشعب في القرن العشرين»، تولّى بطولتها الفنان رفيق سبيعي، من خلال شخصية «أبو صياح»، إضافة لاستثمار الشخصيات سينمائياً، عبر مجموعة كبيرة من الأفلام محلية أو مشتركة أو عربية الانتاج.

عام ١٩٧٠، تأسست أول شركة إنتاج فني عربية، وهي شركة «شمرا» أسسها خلدون المالح ودريد لحام، وكان باكورة أعمالها مسلسل «صح النوم» الذي صوّر في استوديوهات الشركة العالمية في لبنان، وفي مسلسل «صح النوم» ولدت شخصيات فنية عديدة، وغابت شخصية «أبو صياح». والفنان رفيق سبيعي سيبرر غيابه ذاك بسبب ارتباطه بأعمال لتلفزيون لبنان والمشرق، الذي حمل اسم القنال «١١».

ويبدو أن أسس «صح النوم» وُضعت انطلاقاً من «حمام الهنا»، حيث صاحب المقالب «غوار الطوشة»، وضحيتها «حسني البورظان»، ثم المكان

الذي كان حماماً، وصار فندقاً، وصاحب المكان والعامل، كما رأى المخرج خلدون المالح الذي يقول: بالنسبة لصاحبة المكان «فطوم حيص بيص»، رشّح دريد لحام الفنانة منى واصف بداية، ورشح نهاد قلعي الفنانة نجاح حفيظ، وأنا أيدت ترشيح الأخيرة، خاصة وقد شاهدناها في أدوار سابقة صغيرة، ووجدنا أنها ابنة بيئة، وممثلة جيدة، تؤدي بطبيعية وكأنها لا تمثل. ورشحنا لدور العامل الأجير، الفنان ناجي جبر بدلاً من زياد مولوي، الذي ارتبط آنذاك بأعمال أخرى كثيرة، لكن ناجي جبر اعتذر عن تقديم شخصية الأجير، رغم أنها شخصية رئيسية، لأنه لم يمل إليها، كما قال في أحد لقاءاته، ولقد أضاف ناجي جبر قائلاً: وجدت شخصية العامل الأجير غير مناسبة لي، ولن أستطيع تقديمها، فاعتذرت رغم رغبتي بالتعاون مع المجموعة، وحاجتي للعمل آنذاك، ورغم أنها شخصية رئيسية على مدى المسلسل، وقلت يمكنني أن أقدم أي شخصية أخرى، ولو صغيرة، لكنني أعتذر عن هذه الشخصية. ووسط استغراب الفنان دريد لحام، قبلت بدور صغير لشخصية يلتقيها «غوار» في السجن، في الحلقة الثانية من المسلسل، وفكرت بالشخصية طيلة ثلاثة أيام، ثم قدمتها بزيّها المعروف، وكتبت على ساعدي كلمة «باطل»، واستخدمت المفردات البيئية المغرقة في محليتها: «مالا فكاهة.. مالا مازية.. عرضية.. الخ» واقترحت اسم «أبو رعد»، لكن الفنان «نهاد قلعي» اختار اسم «أبو عنتر»، وبدأ بتطوير مسار الشخصية..

تطوير الشخصية من قبل الفنان نهاد قلعي لم يكن سبباً وحيداً لاستمرارها، بل إن الاستمرار والتطوير جاء بسبب اجتهاد الفنان ناجي جبر وموهبته، فهو الذي أعطاها ملامحها الخاصة، كما يرى المخرج خلدون المالح، الذي يؤكد إن الشخصية كانت ثانوية في الحلقة الثانية، لكن نهاد قلعي طورها في الحلقة الثالثة وحوّلها إلى شخصية رئيسية، بعد أن لفت ناجي جبر الأنظار بأدائه الجيد لها،

أما شخصية الأجير فذهبت إلى الفنان ياسين بقوش، الذي أضفى من خلال هـذا الدور نكهة محببة للعمل ككل.

شخصية «بدري أبو كلبشة» لم تولد مع بدء مسلسل «صح النـوم»، بـل انتظرت حتى الحلقة الثالثة، فيما أدّى شخصية مدير المخفر في الحلقتين، الأولى والثانية، الفنان فهد كعيكاتي «أبو فهمي»، لكنه اعتذر فيما بعد، وانسحب، فأعلن في بداية الحلقة الثالثة على لسان الشخصيات إن مدير المخفـر نُقـل لأسـباب تأديبية، وجاء بدلاً عنه «بدري أبو كلبشة» الذي أداه باقتدار وإبداع الفنان الكبير عبد اللطيف فتحي. وإلى جانب ذلك برع نهاد قلعي في تطوير الحكاية وخلـق الشخصيات المناسبة لها، ومع توالي حلقات العمل ظهر بائع الخضار المتجـول «أبو كاسم»، بأداء الفنان محمد العقاد، وبائع اللحم الغشاش «أبو رياح»، بـأداء الفنان محمد الشماط.

نجاح «صح النوم»، دفع المجموعة لتقديم سهرة من ساعتين بعنوان «ملح وسكر»، وفيها ظهرت الفنانة الشابة صباح جزائري، بدور الباحثة الاجتماعية، وصُوِّرت السهرة في أستوديوهات التلفزيون الأردني، وفيها أيضاً صور الجزء الثاني من «صح النوم»، وجاء في خمس حلقات، وعُرض بمناسبة شهر رمضان المبارك أسبوعياً، وعُرضت الحلقة الخامسة في عيد الفطر، وكتبه نهاد قلعي هذه المرة بتنويع خاص على الشخصيات والسياق العام، حيث يحاول «غـوار» أن يغير من نفسه، ويصبح طيباً مسالماً، وينحو إلى الخير، لكن أهل الحارة يدفعونه للعودة إلى حالته الأولى.. ولابد من الإشارة أن «صح النوم» تضمن مجموعـة كبيرة من الفقرات الغنائية والراقصة والتي اكتسحت السوق وصـارت أغـاني الموسم، آنذاك.

في تلك المرحلة أُصيب الفنان نهاد قلعي بالمرض، مما منعه عن الكتابـة والتأليف، وعدم المقدرة على التمثيل، فقام الفنان دريد لحام، بعد انتظار وتـردد

بسبب ما أصاب شريكه الفني، بالتعاون مع الكاتب محمد الماغوط في مسلسل «وين الغلط»، الذي يمكن اعتباره بمثابة العمل الأخير في كوميديا غوار وحسني، على الرغم من غياب نهاد قلعي عنه، تمثيلاً وتأليفاً، حيث جاء بناؤه الدرامي في السياق ذاته.

«وين الغلط» مسلسل كوميدي من إخراج وإنتاج خلدون المالح، لصالح تلفزيون «أبو ظبي» على شكل «فوازير رمضان» فكل حلقة تضمنت خطأً معيناً على المشاهد اكتشافه، لكنه جاء عملاً كوميدياً متكاملاً، لكل حلقة موضوعها الخاص، على مبدأ السلسلة المتصلة المنفصلة، وظهرت في المسلسل شخصيات غوار وأبو عنتر وياسين، والتمعت إلى جانبهم الفنانة سامية جزائري، التي أصبحت فيما بعد أحد أهم أعمدة الكوميديا السورية.

من تأليف الكاتب محمد الماغوط، أيضاً، جاء مسلسل «وادي المسك»، الذي اختلف إلى حد كبير عن «صح النوم»، وكان بداية توجه دريد لحام باتجاه آخر!.. ومثلما كان «صح النوم» نقطة تحول في كوميديا دريد ونهاد، كان «وادي المسك» نقطة تحول في الكوميديا ذاتها، فقبله كان دريد لحام لا يمثل إلا بشخصية «غوار الطوشة»، وبدءاً منه انتهت هذه الشخصية، ويمكن أن نقول انتهت التجربة، وقد شهد «وادي المسك» خروج الفنان رفيق سبيعي من كركتر «أبو صياح»، حيث أدى شخصية «المحترم».

يقول الفنان رفيق سبيعي: «وادي المسك» حمل مضامين ثقيلة و«زخمة» أكثر مما يجب، وكانت سياسية بحتة، حتى أنك تستطيع اعتبار هذا العمل ريبورتاجاً سياسياً. وكلمة حق تُقال إن دريد لحام حاول أن يخفف من هذا الثقل الذي قد ينفر المشاهد. ويمكننا استكناه أن مسلسل «وادي المسك» كان نقطة الخلاف الأول بين «دريد لحام» ومحمد الماغوط، كما أنه كان سبب الفراق بين

دريد لحام وخلدون المالح أيضاً. كل ذلك إضافة إلى أنه كان نقطة القطيعة فيما بين دريد لحام و«غوار الطوشة»، ويقول الأستاذ المالح: في «وادي المسك» حاولت المستحيل لإقناع دريد لحام بالإبقاء على شخصية «غوار» وعدم الابتعاد عنها، وفشلت في ذلك، فطلبت منه أن نفترق كنوع من الضغط عليه، لكنه أصرَّ على موقفه..

وبقي الأستاذ دريد لحام مصراً، وانتقلت الشخصية ذات السحر الخاص إلى «التراث» التلفزيوني، وانفرط عقد المجموعة التي قدمت تلك الأعمال الساحرة، وبات من الصعب إعادة تجميعها لإكمال التجربة، أو لاستنساخ تجربة بديلة، وخاصة مع افتقاد الدراما السورية لكاتب مبدع بحجم الفنان نهاد قلعي، وربما سيكون من الصعب تجميع مجموعة متآلفة كتلك المجموعة، التي قدمت تجربة اتسمت بالصدق وبالوعي وبوضوح الهدف، والأهم بجهد فنانين حقيقيين أرادوا أن يحفروا بصماتهم على الأثير، وفعلوا، وأن يتركوا صورهم ملتصقة على جدران الذاكرة واستطاعوا.. لقد أرادوا أن يصنعوا أفضل ما يمكن آنذاك، فقدموا أفضل ما يمكن أن يُقدَّم منذ دخول التلفزيون إلى المنطقة العربية، وحتى الآن، ولسنا نبالغ!.. فأي مقارنة مع الجديد ستكون لصالح تلك التجربة، التي لا تخبو ولا تصلح للنسيان.. وإن كان الجديد الدرامي يحملنا إلى محطات أخرى، بتأثير مختلف، فلا تزال موجات الحنين تحتاحنا، إلى «حمام الهنا»، و«غوار، وحسني، وأبو صياح»، و«صح النوم»، وذاك الألق الحميمي الجميل، لكنه حنين لا يمكنه استعادة تلك الأجواء التي لم تعد لنا وربما ليس لأحد سوى التاريخ[٤٩].."

ينتهي هنا كلام الناقد صبحي حليمة، وهو العارف ببواطن وكواليس عوالم الدراما التلفزيونية، فيرسم لنا صورة بانورامية وافية عن مسار العالم الدرامي التلفزيوني الذي بناه الفنان نهاد قلعي، وقاده الفنان دريد لحام، في شراكة فنية لم

يعرف العالم العربي مثلها أبداً، ولم يستطع أحد أن يقوم بدور بديل أو مساعد فيها، فتجربة الثنائي دريد ونهاد لم تكن مجرد ثنائية النحيل والسمين، ولا ثنائية الكاتب المؤلف والممثل، أبداً، بل كانت نوعاً من «الكيمياء» العصية على التفسير، كما الحب والموت..

وربما من هنا انبثقت التأويلات والرؤى التي حاولت رصد مسيرة الفنان دريد لحام في فترة «ما بعد نهاد قلعي»، تلك المرحلة التي لم تتوقف على فك عُرى الثنائية، بل اتصلت بطبيعة علاقة الفنان دريد لحام بالكركتر الذي عُرف من خلاله «غوار الطوشة»، والذي بدا للحظة أنه يحاول الخروج من إساره، فيرى الفنان عباس النوري في الحوار نفسه، أن إشكالية الكركتر تتمثل في أنه يبقي الفنان في حالة نمط ولباس موحد ودائم لأدائه، بدليل المحاولات الحثيثة والبديعة للفنان دريد لحام لتجاوز طربوش وشروال وقبقاب «غوار»، إلا أن محاولته الجريئة بتقديم شخصية «أبو الهنا»، وهي بالمناسبة شخصية آسرة، اصطدمت بأصعب ما يمكن أن يواجهه الفنان في حياته، وهو ذاكرة الناس، فتاريخ الكركتر حال دون النظر بشكل حقيقي لما قدمه دريد لحام من إبداع مدهش في أعماله التي خرجت عن إطار شخصية «غوار الطوشة».

هنا يبدو أن نجاح الكركتر، وهو المرهون بمصداقية علاقته بالحياة والناس والمجتمع، باعتباره ينوب عن الناس في التعبير عن كل القضايا، يحمّل الفنان عبئاً إضافياً لا يُستهان بثقله، ويضعه أمام سؤال إمكانية تقبّل الجمهور للتغيير، أو الخروج مما عرفوه وعما اعتادوه وأحبوه، ورأوا فيه أشياء من أنفسهم، أو جوانب من واقعهم، فالكركترات السورية التي رأينا أنها لم تأت من فراغ، ولم تخترع لغايات رقابية مباشرة، قدمت أعمالاً شابهت شكلها بطريقة ما، فلم تقدم واقعاً اجتماعياً إلا وكان هذا الواقع متطابقاً مع شروط ومتطلبات الكركتر نفسه، وبذلك تطابق واقع «حارة كل مين إيدو إلو» مع شروط «غوار» ومن معه.

لقد كانت أعمال دريد ونهاد، بمجملها تقريباً، تطابق شروط ومتطلبات الكركترات أنفسها، وهذا ما جعل كركتر «غوار» لا يصلح في مسلسل «أبو الهنا»، لأن أحداثه وواقعه ابتعدا عن متطلبات وشروط «غوار»، الأمر الذي يعني أن لكل كركتر عمراً معيناً، وطاقة معينة، لا يمكن تحميلها أكثر مما يجب، كما لا يمكن لها أن تدوم إلى ما لا نهاية[٥٠].. وهذا ما يذهب إلى خلاف ما كان قد صرح به الفنان نهاد قلعي الذي كان يرى إمكانية البقاء والاستمرار والتجديد.

وهذا القول ينقلنا ببساطة إلى مقولة «موت الكركتر» الأمر الذي كان يشغل البال شخصياً منذ سنوات، وتحديداً منذ بدء العمل على السينما السورية في قطاعيها العام والخاص، دون الالتفات إلى الدراما التلفزيونية.

وكان أن مررنا على ذلك في كتاب «سينما القطاع الخاص في سورية»، على شيء من هذا الكلام، بالتوازي مع فتح هذا الملف في أحد أعداد «مجلة الوردة» بمساهمة عدد من النقاد والكتاب المهتمين بشؤون الفن السوري، دراما تلفزيونية وسينما، على السواء.

رأينا يومها تعدد الآراء التي تحاول تحديد ومعرفة الأسباب التي قتلت الشخصيات الفنية «الكركترات»[٥١]، التي كانت معروفة ومشهورة في سورية، طيلة الستينيات، والسبعينيات، قبل أن تبدأ بالذبول، تحت وقع المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مع الثمانينيات، وبالتالي تغيّر المزاج، والذائقة، لدى المشاهد السوري الذي كانت تمتعه وتضحكه شخصيات «كركترات» من طراز غوار وحسني وياسينو وفطوم وأبو عنتر وأبو رياح وأبو قاسم وأبو شاكر وأبو كلبشة.. بل وحتى شخصيات من طراز أبو علي الرايق.. وهي بالمناسبة، في عمومها، شخصيات «كركترات» دمشقية، بل شامية عتيقة، مأخوذة من حارات دمشق القديمة، وكانت تعبر عن روح المدينة، قبل أن تخترقها تغييرات التكوين الاجتماسياسي، في دمشق، وفي عموم سورية..

وانتبهنا حينها إلى أن بعض الأفلام التي حاولت، في وقت تالٍ، العودة إلى الحارة الشامية وشخصياتها لم تنل نصيبها من النجاح، على الأقل لأن التغييرات أصابت مكانة الشخصيات وغيَّرت من أحوالها وقضاياها وهمومها وطموحاتها.. كما غيَّرت من تكوين المدينة ذاتها.. لقد تغيَّر المشاهد السوري!.. تغيَّر في تكوينه، فلم يعد مكوناً من أبناء المدن، وحاراتها العتيقة.. كما تغيَّر في ذائقته، فلم يعد ترضيه طرافات الحارة الدمشقية القديمة، من جهة، ولا التهكمات على أبناء الريف إذ يفدون إلى المدينة، فقد صار غالبية المشاهدين من أبناء الريف هذا، بل إن أبناء الريف هم من تولوا المقاليد السياسية والاقتصادية، والثقافية الأدبية الفنية.. وقادوا التحولات..

لقد تغيَّر المشاهد السوري، بتكوينه وذائقته، وتغيَّر المجتمع السوري، بحاله وهمومه، فيما بقيت الشخصيات الفنية على حالها من الثبات، على مستوى الشكل والمضمون، بل إن بعض محاولات التغيير، على هذه الشخصية الفنية، أو تلك، وعلى موضعها هنا أو هناك، لم تؤثر كثيراً على المشاهد، ولم تعد قادرة على أن تجذبه، أو المساهمة في مجال إنجاح الفيلم، واستمراره.

يمكننا القول إن زمن «الكركترات» هو زمن الفرجة البسيطة، والحكاية المشوّقة، المقالب اللطيفة، والمغامرات أو المؤامرات غير المؤذية، والتي تنتهي دائماً إلى الصلح باعتباره «سيّد الأحكام»، وإلى المحبة باعتبارها «أساس البنيان». وذاك انتهى، وبانتهائه كانت السينما عموماً، وفي المقدمة منها سينما القطاع الخاص، تمضي نحو الانطفاء، في انتظار حقبة جديدة، لا بدَّ أن تتوالد منها، وتولِّد معها، أشكال التعبير فيها، وعنها، والسينما منها، ولن تُغني عنها أبداً الأشكال التعبيرية الأخرى، من مسرح أو تلفزيون!..

في الإطار نفسه، رأى راسم المدهون أن فنية «الكركترات» السورية كانت تقوم، في درجة أساس منها، على الحركة بين التناقضات والمواقف الشائكة،

التي تستنفر مقاومتها في ردود أفعال تقع بين الهزل والجدل، وتحمل كل مـرّة مشروعيتها المؤسسة على قبول مُسبق من المشاهد. وهو لون من تواطؤ يقبلـه المشاهد، بل هو يطلبه ويبتغيه، وكأنه بذلك يعلن مسبقاً أن ما يجري على الشاشة من أفعال وردود أفعال إنما هو بعض آرائه، وبعض اقتراحاته لمـا ينبغـي أن يكون. هي لعبة يتناوب الممثل والمشاهد خلالها التأثر والتأثير، ما يجعل ذلـك «الكركتر» يبدو للمشاهد على الدوام «ضرورة» لا بد منها، كي تصبح الحيـاة محتملة، وكي يغدو العيش ممكناً.

ويمضي المدهون بالقول زمن «غوار الطوشة»، هو بمعنى مـا، زمـن الوعي الجمعي، ذلك الذي لم يكن بعد قد اكتشف تناقضات أفـراده وجماعاتـه، حيث المجتمع غالبية مطلقة من البسطاء الأخيار، في مواجهة حفنة قليلـة مـن الخبثاء الأشرار، الذين يتواجهون دوماً في حالة صراع، ينبغي أن تنحسم لصالح الأخيار. ولكن هذا الحسم، لسبب يتغيَّر كل مرة، يتأجل إلى زمن آخر، أو إلـى حلقة أخرى قادمة، من مسلسل فني يضع المشاهدين أمام فرصتهم لتحقيق حلمهم في الانتصار النهائي، وخلال ذلك تحقيق حاجتهم للمتعة، والترفيه الجميل.

هو إذن كان زمن القضايا العامة، التي لم تتجزأ بعد، أي التي لـم تخلـق تناقضاتها الجديدة، حتى إذا خلقتها، وحقَّقت وجودها بين تلك الجموع القديمـة، من الأخيار الموحدين، رأينا شخصية «غوار الطوشة» تنسحب من حياتنا، ومن الفن معاً، ولا تعود سوى ذكريات رومانسية، تدفعنا للترحّم على أيـام العـيش البسيط، وهدأة البال، حين لا تعقيدات ولا انقسامات اجتماعية حادة، وحين كـان ممكناً أن تنحصر فوارق العيش بين الناس في أشياء قليلة، هامـة وضـرورية، ولكنها ليست حاسمة، ولا قطعية.

نقول ذلك، وقد رأينا بأمهات أعيننا أن «غوار الطوشـة»، الـذي حقـق حضوراً مدوياً من خلال «حمام الهنا»، و«صح النوم»، لم يكن ممكناً لـه بعـد

ذلك أن يعيش النجاح ذاته، في زمن الانقسامات الاجتماعية الحادة، وما فيها من انقسامات وعي راحت تقتطع حصصها الخاصة من الوعي «الموحّد» و«العام»، الذي انتظم الجميع ذات زمان، والذي أمكن لمواصفاته أن تحتمل شخصية مثل «غوار الطوشة»، بل أن تَنْحَتْ هذه الشخصية، وتتحالف معها بمواجهة الشر.

لعل هذا بالضبط، ما يفسّر لنا فشل كل المحاولات التي بُذلت لاستعادة غوار إلى أيامنا الراهنة، وهي محاولات أخطأ النقد الفني حين اعتبر فشلها ينحصر في عدم قدرة الكتّاب والمؤلفين، وهو سبب جزئي، لا يحيط بانسحاب الشخصية، ومبررات ذبولها، فالأسباب الحقيقية هي اكتشاف وجود الشخصية في تربة مخالفة، وهواء مغاير.

إن «الكركتر» الدرامي هو بمعنى ما، قالبٌ مُحدَّد المساحة، وثابت، لا يستطيع المؤلف أن يكتب له إلا ما يتناسب مع تلك المساحة، وما فيها من استقامات، وانحناءات، في حين تفترض الدراما الحقيقية «خلق» شخصية تأخذ ملامحها ومواصفاتها من شروط فنية وفكرية، تتعدَّد وتختلف، فالإنسان نسخ كثيرة، تتعدَّد، ولكن دون أن تتكرر.. ولعل نظرة إلى الدراما السورية اليوم لخلوّها من «الكركترات»، تجعلنا ندرك أنها قد دخلت منذ وقت طويل مرحلة النضج، إذ هي خرجت من «القالب»، وراحت تقدّم «الإنسان»[٥٢].

بينما تذهب الناقدة ديانا جبور[٥٣] إلى القول إنه حتى لو لم نتجرأ على القول الجازم بأن «الكركتر» في الفنون قد مات، إلا أننا نستطيع الحسم بأن حضوره لم يعد قوياً أو لافتاً، بل أشبه بعينات أنثروبولوجية لا تفيد بأكثر من إمساك طرف الخيط اللازم للبحث والتقصي.. لقد قامت نجاحات مدوية سابقاً على عكازة الكركتر منذ «شارلي شابلن» إلى «غوار الطوشة» و«إسماعيل ياسين».. وإذا صعدنا في التاريخ وجدنا أن حضور الكركتر ترافق مع حزمة معطيات، من

ذلك توازي حضورين: الكركتر والبطل الايجابي، وكلاهما يعني محاولات للنمذجة والتأطير والاختزال، وهذا ما لم يعد ممكناً أو مقبولاً، وقد صار المجتمع أكثر تنوعاً وانفتاحاً..

وتنتهي إلى القول: لقد ذوى الكركتر، وبهت حضوره، لأنه يقوم أيضاً على الحماسة والانحياز له، وهذا لم يعد مقبولاً لا في الفن، ولا في سواه. أو على الأقل هناك حاجة للإدعاء بالموضوعية والوقوف على مسافة متساوية من كافة الأطراف.. وهذا يعني بالدلالة أن الصراع ليس فقط مع عالم خارجي، وفي لحظة الذروة كما الحال في أفلام الكركترات، بل إن الصراع لا بد أن يبدأ مع الذات أولاً، ومن ثم المجتمع، وهذا يمزق نسيج الكركتر المتصالح مع ذاته، والمتناقض مع محيطه، لأنه كان بمثابة الذريعة لكشف عيوب الأخير. أما الآن فالإيقاع المتسارع للتحول يجعلنا أحوج ما يكون لإدراك كنه أرواحنا وتناقضاتها الداخلية أولاً..

أما الشاعر والناقد طارق عبد الواحد[٥٤]، فيكتب مقالاً مُطوّلاً، نقتبس أغلبه، يقول فيه: إن غوّار الطوشة، كشخصية فنية درامية، ولد بعد مخاض طويل وعسير، إذ فشلت الشخصيات الأولى التي قام دريد لحّام بخلقها فنياً، وانتهى إلى شخصية غوّار بمكوناتها وملامحها الداخلية والخارجية، في آن: الداخلية من حيث صفاتها النفسية والوجدانية، والخارجية من حيث شكلها وطريقتها في الأداء الدرامي. وهنا، يمكن القول، للتأكيد على الشروط الاجتماعية والثقافية، إن ولادة غوّار الطوشة لم تكن ولادة قيصرية، بل ولادة طبيعية جداً، ما يشكل استجابة لذائقة المحيط البشري، وطبيعة تلقّيه للعمل الفني. ولعله، يبدو غريباً ومريباً هذا الانحياز لصناعة الكركتر عند الفنانين السوريين، الأمر الذي يشكل علامة فارقة وفاقعة في الدراما السورية، إذ ما مبرر دخول الفنان في النمط الدرامي، وما

مؤشرات هذا الكمّ الكبير، نسبياً، من الشخصيات الدرامية: غوّار الطوشة، حسني البورظان، أبو عنتر، فطوم، ياسينو، أبو فهمي، أم كامل، أبو صياح، أبو شاكر، أبو قاسم، أبو رياح.. وغيرهم؟!..

مهما يكن من أمر، فإن غوّار الطوشة، وُلد وترعرع هناك، وبعد التجارب الأولى في «مسرح الشوك»، ذهب إلى مراهقته الفنية كشخصية درامية فاعلة، مع حسني البورظان، ليعلنا معاً عن ولادة الثنائي الشهير بتصوراته وعلاقاته مع آخرين، في حارة شعبية من الوطن، «أو قُلْ: هي الوطن»، حارة «كل مين إيدو إلو»، واستمرا في العمل معاً، ليؤكدا في كل مرة، إضماراً أو إعلاناً، ذلك التموضع الاجتماعي، والانتماء المكاني «الدمشقي تحديداً»، لكن دون الإصرار، وربّما بسبب غياب الفكرة أو الوعي، على تكريس أنواع أخرى من الصراعات، فقد انحازا إلى صراع من النوع النفسي، بعيداً عن المستويات الأخرى.

وبالاستفادة من ذلك النموذج الشهير: نموذج ثنائي البدين والنحيف، تمَّ التحضير لمقولات فنية عبر الحياكات الدرامية ذات الطابع الساخر، فحضرت المقالب والقفشات، عبر سياقات تنبع غالباً من طبيعة الصراع الدرامي، مع التأكيد على ذلك المضمون الاجتماعي، ما شكّل ميزة تحسب أهميتها لثنائي: «غوّار وحسني»، خلافاً لثنائي: «لوريل وهاردي» الذي لعب على مقولات فكرية نفسية، وليس اجتماعية كما هو الحال هنا.

وبنجاح هذا الثنائي، امتلك المشاهد مفاتيح الصراع بين الشخصيتين، وهو على أية حال صراع من النوع البسيط، وعرف الجمهور قواعد اللعبة: غوّار النحيف، الضعيف، ينتصر على حسني البدين، القوي، لينتصر الذكاء أو الحنكة، أو الفهلوة أو الانتهازية، على الضخامة أو الرزانة. إنه التأكيد على القوة الداخلية عند البشر، التي قد تترجمها الأجسام بطريقة خاطئة. لكن ما لم ينتبه له

الكثيرون، وربّما الثنائي نفسه، هو حضور تناقض من نوع آخر، وهو التناقض الاجتماعي الذي سيقود، ولابدّ، إلى الصراع الاجتماعي: غوّار الأميّ، بطربوشه وقبقابه وشرواله، وحسني المتعلّم، ببذته الرسمية وربطة عنقه.

لقد آثر هذا الثنائي، وربما عفو الخاطر، تحييد هذا النوع من الصراع، وتمَّ بالتالي تحييد الوعي السياسي، دون أن يعني ذلك غياب النقد السياسي، بالشكل الكامل. بل إن اسم الحارة نفسه: «حارة كل مين إيدو إلو»، هو نوع من الاعتراض السياسي على غياب الدولة والقانون، وهو كذلك نوع من الاعتراض على تغليب المقولات الشخصية على المقولات العامة!..

في مناخات هذه العلاقة بين غوّار وحسني، كان غوار قد عاش يفاعته، ومراهقته. وأكثر من ذلك، كان قد شبّ عن الطوق. وكانت تهبّ على الوطن موجات «أو ثورات» تكرّس لأنماط أخرى من الفكر والوعي، عبر إعادة تركيب البنية السياسية التي تُضمر تحولات الواقع الاجتماعية. وبعد نكسة حزيران كان على غوّار الطوشة أن يسعى لامتلاك الوعي السياسي، بالنكهة ذاتها التي استعذبها الآخرون: نكهة الانتهاك، والفضح، والانتهاج الاعتراضي، على ذلك النحو الساخر، القاسي والمؤلم والمضحك، في آن. وكان طبيعياً أن يلتقي غوّار الطوشة مع محمد الماغوط!..

بحضور محمد الماغوط ستتغير قواعد اللعبة. لم تعدْ حارة «كل مين إيدو إلو» هي الوطن، لقد أصبحت ضيعة «غربة» هي الوطن. وهذا التغير في الانتساب المكاني لم يأتِ اعتباطاً، أو اغتصاباً، بقدر ما أتى كمؤشر طبيعي، وأمين، عن تبدل البنية السياسية، وطريقتها في صياغات الوطن. وهنا تظهر مفارقة تنشأ من هذا التبدّل في طبيعة التمثيل السياسي: إن محمد الماغوط القادم إلى دمشق، قام بإرسال غوار الطوشة إلى سلمية. في هذا الوقت، كان تبدّل

المواقع والأدوار قد أصبح أمراً واقعاً. لقد بدأت دمشق «كرمز للمدينة السورية» بالاتساع والامتداد، فنمت الضواحي، واكتظت بالريفيين، وفي الوقت ذاته، كان النَفَس المديني قد وصل إلى الريف السوري، لتختلف أنماط المعيشة، الأمر الذي أدى إلى اختراق المؤسسات وأنساق الصوغ الثقافي والسياسي.

في عالم محمد الماغوط، تغير غوار الطوشة كثيراً، لم تعد هذه الشخصية نمطية، بل أصبحت نموذجاً. إنها تعبير عن النمذجة لفئات شعبية واسعة، مسحوقة، ومظلومة. لم يعد غوّار الطوشة فهلوياً، أو انتهازياً، أو متشيطناً. لقد انتقل إلى منطقة أخرى، أكثر صفاء وصدقاً. أصبح صوت الضمير الشعبي. وأهمية هذا التحوّل أنه جاء من داخل القوى التي قادت التغيير، ليكشف عن الاختناقات «العويصة» في تلك المسيرة التغييرية!..

وأخيراً حلّ النزاع بين غوار الطوشة ومحمد الماغوط، وهو على أية حال نزاع غامض وشائك. وصادف أن اتفق الطرفان، للغرابة، على عدم الخوض في أسباب هذا النزاع وبواعثه، ولم يشفِ المُعلَنُ منه غليل المشاهد، والمتحمّس لهذه الشراكة. لقد أخفقت كل الوساطات في إصلاح ذات البين، فالبوْنُ كان شاسعاً، وجارحاً. وتلك التبريرات التي سُرّبت أو أُعلنت على لسان الماغوط، والتي تتلخَّص بأن دريد لحام قد تصرَّف ببعض السياقات الدرامية، دون علمه، ليست كافية، بل يمكننا القول: لقد أصبح الريفي مستبداً!..

كانت هذه مرحلة القول السياسي عند غوار الطوشة، التي احتقبت أعمالاً مائزة في المسرح والدراما والسينما. وهكذا: بعد «غربة، وضيعة تشرين، وكاسك يا وطن، وشقائق النعمان، ووادي المسك، والتقرير، والحدود»، بعد كل هذه التجارب حلّ النزاع، وكان كل منهما «غوّار، ومحمد الماغوط» قد ذهب بعيداً، بعيداً إلى الحدّ الذي لم يعد باستطاعة أحد أن يساعد أيّ منهما. لقد افترقا،

لكن حضور الريفيّ أصبح كبيراً في غوّار الطوشة، إلى الحد الذي أجبر دريد لحّام على استحضاره من خلال شخصية «قيصر النملة» في مسرحيته «صانع المطر»، مدّعياً أنه جاء به من ضيعة أمّه في الجنوب اللبناني. وكان أيضاً قد حضر غوّار المديني في محمد الماغوط بقوة، بقوة إلى الحدّ الذي جعل الماغوط مقيماً في دمشق حتى وفاته. إنّ حضور كل منهما في الآخر، عبّر عنه الطرفان بالتأثير المتبادل بينهما، وباستفادة كل منهما من تجربة الآخر، الأمر الذي شكّل نجاح ذلك التعاون الوثيق، أو الذي كان وثيقاً!..

كان غوّار الطوشة قد ابتعد كثيراً عن غوّار الطوشة، وعلا صوت الحنين عند جمهور الدراما، وبدأ ذلك الجمهور يطالب غوّار بالعودة إلى غوّار، إلى حارة «كل مين إيدو إلو»، ولكنّ أشياء كثيرة تغيرت. لقد مات حسني البورظان، وتفرّق أهل الحارة. ولكن غوّار قام أخيراً بتلك العودة عبر مسلسل «عودة غوّار، الأصدقاء»، ولكن ما لم يُحسب حسابُه أنّ الجمهور قد تغيّر، وتغيرت طبيعة قراءته للعمل الدرامي، ولم يأت العمل بنتائج باهرة!.. إن التحولات في الواقع والزمن، لم تُقرأ بالشكل الصحيح.

وبعد فترة صمت، أعاد غوّار الطوشة التجربة مرة أخرى، ليظهر إلى العلن عبر شخصية «أبو الهنا»، وهي شخصية مختلفة تماماً في البنيان الداخلي والخارجي. ورغم نجاح التجربة من الناحية الفنية، إلا أن النتائج على المستوى الجماهيري جاءت متباينة ومتناقضة.

لقد عملَ غوّار الطوشة بضراوة على نفي الماغوط، لكن غوّار الماغوط كان حاضراً، حتى من خلال محاولة النفي، ونجاحها ربّما.

كان غوار حاضراً إلى درجة أن «أبو الهنا» قد أصبح «غوّار» في إحدى الحلقات، وطبعاً عبر تملُّص درامي يتلخّص بتقديمها على أنها حلُم «أبو الهنا».

لقد نام «أبو الهنا» منذ بداية الحلقة، وحلُم بأنه أصبح «غوّار»؛ غوّار الجريء، والناقد، والساخر..

أبو الهنا حَلُمَ بغوار!..

وفي مكتب الفنان دريد لحام؛ المكتب الأنيق، في واحد من أرقى أحياء دمشق الحديثة، ستجد كل أدوات غوار الطوشة، القادم من أعتق حارات دمشق القديمة، حاضرة، تحيط بك، وتؤثث المكان..

تحسين قوادري.. وصناعة سينما دريد ونهاد

ليس فقط لأنه شارك في صناعة الفيلم الأول لدريد ونهاد، ولا لأنه أنتج بصفته الشخصية، وعلى اسمه، عشرة أفلام لهما، فيما شارك من وراء الستارة في صناعة خمسة أفلام أخرى، مما يعني أنه كان مساهماً في صناعة قرابة نصف أعمال دريد ونهاد السينمائية..

ليس لكل هذا، فقط، بل أيضاً لأننا نعتقد أنه إذا كانت تجربة دريد ونهاد السينمائية، عنوان سينما القطاع الخاص في سورية، وذروته وسنامه، فإن المنتج تحسين قوادري هو أبرز المؤسسين لسينما القطاع الخاص في سورية، وأكثرهم عطاء، وأغزرهم إنتاجاً، وأوسعهم علاقات، وأوثقهم صلة بأصول صناعة السينما. كما هو كان من أبرز المؤسسين للجنة صناعة السينما والتلفزيون، في سورية، التي ستؤسس لصناعة الدراما السورية، التي طارت بشهرتها في آفاق الوطن العربي.

رحل تحسين قوادري في العام ٢٠٠٢، وترك لنا تراثاً سينمائياً، من أبرز علاماته ابنه المخرج أنور قوادري، الذي درس السينما في «الأكاديمية المركزية للعلوم السينمائية والدرامية» في لندن، وقدم عدداً من الأفلام السينمائية، أولها فيلم «بولينا» الذي نال جائزة الإخراج في مهرجان شيكاغو عام ١٩٨٠، وفيلم «غرفة الانتظار» مع جورجينا هيرز، وفيلم «كسارة البندق» جوان كولينز،

و«سباق مع الزمن» البريطاني المصري المشترك، من بطولة مع جيف فـاهي وكاميلا مور، وسماح أنور وجميل راتب، وفيلم «جمال عبد الناصر» ١٩٩٨.

المخرج أنور قوادري سيحدثنا عن تجربة تحسين قوادري والإنتاج، فيقول:

"تحسين قوادري، من مواليد دمشق، في حي المزة، عـام ١٩٢٦. بـدأت علاقة تحسين قوادري مع السينما منذ نهاية الأربعينيات ومطلـع الخمسينيات، حيث كان عارضاً للسينما، ثم عمل موزعاً سينمائياً في سورية، وتحديداً موزعاً لأفلام الفنان أنور وجدي، ثم انتقل إلى الإنتاج السينمائي، بداية في مصر حيث أنتج فيلماً بعنوان «أنا وأمي»، بطولة رشدي أباظة وتحية كاريوكا وإخراج السيد بدير، هذا الفيلم الذي عرض في سورية عام ١٩٥٨. وبالتالي يمكن القول إن ما شجع تحسين قوادري على الخوض في مجال الإنتاج، هو أنه كان يتواجد فـي مكتب الفنان أنور وجدي، وكان يشاهد كيف تحدث عمليات الإنتاج، خاصة وأن أنور وجدي كان حينها مؤسسة سينمائية كاملة.

كان تحسين قوادري عارض أفلام، وذلك بفضل محمد الزعيم عكـاوي، والد المونتير مروان عكاوي. محمد الزعيم عكاوي، الذي كان رائداً مـن رواد السينما السورية، وهو شخص لم يأخذ حقه أبداً، تماماً مثل نذير الشهبندر وزهير الشوا، اللذين كانا عارضي أفلام. محمد الزعيم عكاوي كان رجلاً له باع طويل في مجاله. وعندما توفي والد تحسين قوادري، وليس لتحسين مـن العمـر إلا تحسين قرابة ١١ سنة، تبناه محمد الزعيم عكاوي، واعتبره مثل ابنـه. وهكـذا تعلّق تحسين قوادري بالسينما من خلال عمله كعارض، أو مساعد عارض، مع محمد الزعيم عكاوي.

بداية سينما القطاع الخاص كانت مع فيلم «عقد اللولو»، وهو أصلاً عبارة عن مسرحية قدمها دريد ونهاد، بداية الستينيات في دمشق، وبدأ يعرضها عندما

أنشئ التلفزيون السوري، دريد ونهاد كانا مشهورين ضمن نطاق عرض التلفزيون السوري، الذي كان عرضه محدوداً، بسبب قلة توفر أجهزة التلفزيون، وكون البث التلفزيوني لم يكن يتجاوز مدينة دمشق، ومدينة حلب. في تلك الفترة قام محمد الرواس الذي كان يعمل مصوراً، وأخوه فوزي الرواس، الذي كان يعمل في مجال الإضاءة، وسعيد النابلسي الذي كان يعمل في مجال الديكور، بتأسيس شركة باسم «سيريا فيلم»، وكان لدى محمد الرواس هاجس تحويل اسكتش «عقد اللولو» إلى فيلم سينمائي، فجاؤوا إلى تحسين قوادري، وطرحوا عليه فكرة صنع فيلم، وكان السيناريو قد كتبه نهاد قلعي، على أساس أن يخرجه خلدون المالح. ولقد تمّ عرض المشروع على تحسين قوادري، لأنه صاحب خبرة في هذا المجال، وليس بسبب وجود قرابة بين محمد الرواس وتحسين قوادري ومحمد الزعيم عكاوي!..

ويذكر المخرج أنور قوادري أن محمد الرواس هو الذي أتى تحديداً وقال لوالده تحسين قوادري، إنهم قاموا بتأسيس شركة اسمها «سيريا فيلم»، وإنهم يريدون صنع هذا الفيلم. تماماً كما كان هناك محاولات مثل التي قام بها زهير الشوا ونذير الشهبندر. وعندما طرح الرواس ذاك المشروع، لم يكن والدي يعرف دريد ونهاد، أو كان يعرفهما فقط عن طريق التلفزيون. طبعاً خلدون المالح كان في بدايته، وهذا عمل سينمائي، يختلف عن برامج التلفزيون، فقال لهم والدي إذا أردتم إنجاز هذا الفيلم، فلن يتم الأمر بهذه الطريقة!..

سأله محمد الرواس عن المطلوب، فقال له العمل يحتاج إلى تركيبة جديدة، ويجب أن أستلم تركيب العملية من الأساس أولاً: أتحفظ على خلدون المالح كمخرج، وقال إنه بحاجة إلى مخرج ثانٍ لديه خبرة بالسينما، وثانياً: أنا بحاجة إلى ممول، لأنه لم يكن يملك تمويلاً من أجل هذا الفيلم، ومن المعروف أن

تمويل فيلم كان مغامرة كبيرة، وأن تمويل الأفلام هو فن بحد ذاته، فعندما نريد تمويل فيلم يجب أن يكون هناك دراسة جدوى اقتصادية.

صناعة فيلم سينمائي، في جانب أساس منه مشروع تجاري، لكن عندما أتى محمد الرواس لوالدي لم يكن ما يفكر به مشروعاً تجارياً، بل كان مشروع هواة يريدون أن يصنعوا فيلماً سينمائياً، دون أي خبرة. وبما أن تحسين قوادري عمل من قبل في مكتب أنور وجدي، فقد كانت لديه علاقات عربية، وكان يعرف من أين يجب أن يأتي التمويل؛ عن طريق بيع الفيلم، وفي صناعة السينما يوجد مبدأ مهم، وهو بيع الفيلم قبل أن تتم صناعته، فحتى الشركات الكبيرة كانت تقوم بذلك، عمالقة السينما العربية كانوا يفعلون الأمر نفسه: أنور وجدي، آسيا، محمد عبد الوهاب، دائماً كانوا يدخلون عملية محسوبة، هذه هي كيمائية السينما.

بعد أن اقتنع محمد الرواس بذلك، قال لخلدون المالح يجب تغيير المخرج، وتستطيع أن تكون أنت مساعد مخرج. في تلك المرحلة كان والدي على علاقة بيوسف معلوف، وهو مخرج كوميدي، وعمل مساعد مخرج، وصنع أفلاماً مع بركات، وهو أصله لبناني ويعرف بيروت. وفعلاً أحضر يوسف معلوف من أجل العمل في التركيبة. ووالدي طرح فكرة أيضاً بأن هذا الموضوع لا يكفي على هذا الشكل، يجب أن نحضر نجماً ونجمة من أجل تكميل تركيبة الفيلم. وفي تلك المرحلة كانت المطربة صباح نجمة مشهورة. محمد الرواس وخلدون المالح، كانا مبهورين بدريد ونهاد، فقالا لوالدي بأن دريد ونهاد عباقرة، ويستطيعان أن يحملا الفيلم، فقال والدي أنا لا أعرفهما، فقالا لوالدي يجب أن يكونا البطلين، وطلب محمد الرواس من والدي أن يدخل معه إلى «سينما العباسية»، ليعرفه على دريد ونهاد. وقتها كان دريد ونهاد يؤديان دوراً في دعاية لبرادات (أو غسالات)، فدخل أبي وشاهد الجمهور وهو يضحك، فتعاطف

مع دريد ونهاد. هنا اقتنع أبي بدريد ونهاد، وقال لمحمد الرواس: أنا معك في أن يكون دريد ونهاد في هذا العمل، لكن يجب أن نحضر نجوماً تحمل الفيلم. وهكذا أصبح يوسف معلوف للإخراج، وصباح وفهد بلان للبطولة، ومع دريد ونهاد اكتملت التركيبة.

تحسين قوادري كانت لديه نظرة ثاقبة، وفي تلك المرحلة لم يبحث عن اسمه، وترك الفيلم باسم «سيريا فيلم»، لكن التركيبة هو من قام بصنعها، وكان لوالدي علاقات قوية جداً مع صديق عمره المهندس نادر أتاسي، فتكلم معه حول موضوع هذا الفيلم، وفي تلك المرحلة كان يوجد بينهما تعاون في لبنان، فاقتنع نادر أتاسي، فأصبحت التركيبة الانتاجية: ٥٠% لنادر أتاسي، و٢٥% لسيريا فيلم، و٢٥% لتحسين قوادري، ولم يذكر اسم والدي على التترات وقتها، ولا حتى نادر أتاسي، المذكور «سيريا فيلم»، فقط.

ولاستكمال بقية التركيبة، من الناحية التقنية، انتبه والدي إلى أنه لم يكن في سورية كوادر تقنية جيدة أو خبيرة في السينما؛ لا يوجد مساعد مخرج، ولا مدراء تصوير، ولا عمال إضاءة، ولا مونتير.. وقتها كان أستديو بعلبك في بيروت، فذهب والدي واتفق معهم على أساس أن يتعهدوا العمليات الفنية.

هذه المواضيع لم يكن الرواس قد حسب لها أي حساب، ومع تحسين قوادري دخلت العملية في إطار المهنية والحرفية، فأُحضر مساعد مخرج من مصر، وكاتب سيناريو إضافي، هو محمود نصير، ليمنح الصبغة الحرفية لهذا العمل، وأحضر مدير التصوير برونو سالفي، والمونتير أميل بحري، من مصر. واقترح والدي بأن يكون هذا الفيلم ملوناً، ومن هنا كان «عقد اللولو» أول فيلم سوري بالألوان، قبل أفلام المؤسسة العامة للسينما بعشر سنوات.

ويتابع أنور قوادري حديثه، بالقول: لقد نجح «عقد اللولو» جماهيرياً، كما خطط تحسين قوادري، ومحمد الرواس، ونادر أتاسي، الذين كانوا جميعهم على

حق. والآن أصبح بمقدورهم أن يصنعوا فيلماً آخر، والدليل على ذلك فيلم «لقاء في تدمر»، الذي جاء مباشرة بعد «عقد اللولو»، حتى أنهم كانوا يعملون مع الطاقم والأشخاص أنفسهم. «لقاء في تدمر» جاء لتأكيد التركيبة واستمرارها مباشرة، مع إلغاء بعض النجوم مثل صباح وفهد بلان. في هذا الفيلم أحضروا يسرا البدوية، التي كانت نجمة محلية، لكن المهم أن دريد ونهاد قد نجحا فعلاً، وأصبحا من تُسوَّق على اسميهما، وتأكدت نجوميتهما.

كان لوالدي هاجس هو توزيع وبيع الفيلم عربياً، وأن لا يبقى ضمن نطاق سورية ولبنان، على الرغم من أنه كانت في لبنان سوق قوية، وفي سورية كان يوجد سوق جيد للفيلم، حتى أن الفيلم كان يستطيع أن يغطي ميزانيته من العرض في سورية، بل وأن يربح أيضاً. فقط مصر كانت تستعصي لأن لديها اكتفاء ذاتي تقريباً، وكان حلم تحسين قوادري اقتحام أسواق مصر، وهنا دخلت فكرة تحسين قوادري بأن يحضر نجوماً ونجمات من مصر، ويدخلهم على الفيلم السوري، مع حرصه أيضاً على أن يخلق كوادر محلية، فأصبحتَ تجد من الآن فصاعداً أن محمود عياد أصبح مصوراً، ولاحقاً عبد الكريم العفيف مساعد مصور، وأيضاً أنيتا دوردي، ومن ثم صبحي المصري في المكياج، وصار لدينا كوادر محلية سورية..

أما في فيلم «غرام في استنبول»، فإنه لما صُدم تحسين قوادري بسبب إنغلاق السوق المصرية في وجه السينما السورية، وكان من الصعوبة فتح هذه السوق، على الرغم من وجود نجوم مصريين، وجد أنه مع تركيا يوجد شيء مشترك، أكثر من الحدود، فتعاطف معه الأتراك، وقام بصنع هذه التجربة، مع أنه جعل في تلك الفترة السوريين يتحدثون باللهجة المصرية، وكان اسمها «فترة تمصير الفيلم»، وهي عملية تبيَّن أنها مصنوعة لسوق وهمي، لأن الوصول إلى

الجمهور المصري كان لديه حلم، وهذا الحلم ابتدعه مخرج لبناني اسمه محمد سلمان، فحين تشاهد الأفلام اللبنانية في تلك المرحلة، ترى أن اللبنانيين كانوا يتكلمون اللهجة المصرية بنوع من التطفل. في فيلم «غرام في استنبول» أحضر تحسين قوادري مطربين ونجوماً من تركيا، وكأنه يريد أن يفتح السوق التركي للسينما السورية. ولكن الهاجس الكبير عنده كان، وبقي، سوق مصر.

ويرى المخرج أنور قوادري أن والده تحسين قوادري كان يساهم في اختيار الفكرة، أو الموضوع، أو الحكاية، أو القصة، إضافة إلى اختيار الأبطال، أي أنه كان يتدخل بالعملية من البداية حتى النهاية. ويتذكر خلال التحضير لفيلم «لقاء في تدمر» وكانوا حينها في لبنان، أن كلاً من يوسف معلوف، ونهاد قلعي، وتحسين قوادري، ومحمود نصير، جلسوا ليلة كاملة يناقشون سيناريو «لقاء في تدمر»، ولم يكن دريد موجوداً. دريد لحام كان قد وضع ثقته الكاملة بنهاد، ولكن من ثم كان يلتقي دريد ونهاد، ويقومان ببعض التغيرات. لكن الرجل الأول الذي كان يعمل هو نهاد، فنهاد كان رجلاً مبدعاً، وخاصة بعد أن حدث نوع من التشويش، وأعتقد أن دريد لحام قد تبرأ من تلك السينما، واعتبرها وصمة عار، وفي الحقيقة هي التي صنعت له مجده. تخيل أن تلغي كل هذه الأفلام من تاريخ دريد لحام، لا تستطيع أن تلغي هذه الأفلام من حياته الفنية، هو يهاجمها، ويعتبر نفسه قد تورَّط فيها، وأنت في كتابك قد ذكرت أن بعض المخرجين الملتزمين قد عملوا في سينما القطاع الخاص، ومنهم نبيل المالح، وهو على ما أعتقد أيضاً ينكر فيلم «جيمس بوند»[٥٥].

الآن أحدثك عني كمخرج، ربما يوجد فيلم أو أكثر، لست راضياً عنهم، لكني لا أستطيع أن ألغيهم، لهم ظروفهم، لكن أن ألغي مرحلة كاملة، هذا شيء صعب. لا أستطيع أن أقول إن التلفزيون أفضل، أو هكذا، كل هؤلاء السينمائيين

خرجوا من التلفزيون. أريد أن أحدثك بصراحة، هذه المرحلة تمتد ما بين عامي ١٩٦٤/ ١٩٨٢، ويجب أن تأخذ بعين الاعتبار أن نهاد قلعي في هذه المرحلة أصيب بالمرض، وأصبح نصف عاجز، وهذا ما دفع دريد لحام إلى أن يبحث عن بديل، فكان البديل هو محمد الماغوط كتابة، فأنا لا أستطيع إلغاء نهاد قلعي الذي هو أثَّر في حياة دريد لحام.

الذي أزعج تحسين قوادري، هي تصريحات دريد لحام حول سينما القطاع الخاص، دون أن يعتبرها سبب الطلاق بينهما، على الرغم من أن تحسين قوادري لم يعد ينتج لهما منذ عام ١٩٧٥، باستثناء عودة يتيمة عام ١٩٨٢، في فيلم «عندما تغيب الزوجات»، حيث عاد تحسين قوادري وجمع بين دريد ونهاد، على الرغم من مرض نهاد. ويقول أنور قوادري إنه عندما دخل الفيديو، وانهارت السينما السورية، ولم يعد لديها سوق، لم يعد تحسين قوادري ينتج، بل إنه في عام ١٩٨٨، أسَّس «لجنة صناعة السينما والتلفزيون»، وبدأ التفكير بالعمل في مجال الدراما، وهنا نشأ تعاون بين تحسين قوادري ودريد لحام في بيع مسرحياته، فيديو كاسيت، وتوزيعها، تحديداً: «شقائق النعمان، والعصفورة السعيدة، وصانع المطر» كما تعاونا العمل معاً في توزيع مسلسل «أبو الهنا».

وإذ ننتبه إلى أن التعاون بين تحسين قوادري والثنائي دريد ونهاد أخذ يخبو مع مرض نهاد، يؤكد المخرج أنور قوادري أن نهاد قلعي كان دائماً هو المفتاح، وهو الأساس، ومن ثم يتفاوض دريد ونهاد، حتى أنه في بعض الأحيان كان دريد يرفض، أو لا يوافق، لأسباب ما، لكن بطريقة سحرية كان نهاد يوقّع العقد، وبالتالي بطريقة أوتوماتيكية يدخل دريد. ممكن في بعض الأحيان من أجل رفع السعر، أو من أجل تغيير خطوط معينة، أو من أجل ارتفاع سقف الدراما لديهم.. لكن دائماً كان المفتاح هو الفنان نهاد قلعي.. نهاد كان شخصاً صاحب

مصروف كبير، وكان دائماً عليه التزامات، بينما دريد كان ملتزماً.. نهاد كان عليه التزامات، فكان يدخل بالأعمال، ومن الممكن أن بعض المنتجين، وليس تحسين قوادري بالذات، استغلوا هذا الموضوع مع نهاد، ليأخذوا موافقات سريعة. لكن هذا ليس ذنب نهاد، فبالنهاية نهاد فنان، وهو كان يحب أن يعيش حياته، ولهذا الحب مستلزماته.

ومع اهتمام تحسين قوادري بالجوانب الإدارية الانتاجية، والفنية التقنية، فقد بدا أن لديه هاجساً بأن يصنع سينما سورية، وأن يولِّد نجوماً سينمائيين وكوادر فنيين وتقنيين.. وبدا أنه على الرغم من صفة التجارية في أفلامه، فإنه كان حريصاً على مستوى المضمون الفني، ويركز على موضوع المُثل والأخلاق. وبهذا الصدد، يقول المخرج أنور قوادري: أنا أعتقد أن تحسين قوادري كان فناناً بالفطرة، لأنه لم يدرس أكثر من الصف السادس الابتدائي، وثقف نفسه ذاتياً. كان عندما يقرأ سيناريو ينظر إلى المفاتيح التي تمسك المشاهد، وتلعب بعواطفه، وأحاسيسه. من خلال التجربة، عرفت أهمية تحسين قوادري، كيف كان يجلس ويفكر بسيناريوهات الأفلام، وربما لهذا السبب، أحضر يوسف عيسى، وهو سيناريست مهم تعامل مع كبار المخرجين، وعلى رأسهم بركات، فعندما أحضره والدي في فيلم «اللص الظريف»، كانت تعتبر مغامرة كبيرة.

أساساً يوسف عيسى ليس مخرجاً، وأعطاه فرصة، هو كتب السيناريو والحوار، لكن يوسف لم يخرج أي فيلم في مصر، وأعتقد أنه العمل الوحيد الذي أخرجه، فتحسين قوادري كان مؤمناً بأنه أحضر فناناً كبيراً، وأعطاه فرصته ليخرج عملاً في سورية مع دريد ونهاد. هذه أسميها مشاركة في الفن، حيث كان تحسين قوادري يحب أن يقتحم المغامرة، تماماً مثلما أحضر عاطف سالم، الذي

كان قد صنع عدداً من الأفلام في مصر. عاطف سالم كان اسماً كبيراً، وكان من مخرجين الصف الأول. وفي المونتاج أعطى مروان عكاوي، فرصة مونتاج فيلم «واحد زائد واحد»، و«الثعلب»، وكذلك في الموسيقى حيث فتح المجال أمام سهيل عرفة. حتى أنا شخصياً عرفت السينما عن طريق تحسين قوادري. كان لديه هاجس ومشروع إنشاء كوادر سورية، وأن يأتي بأفضل المصريين من أجل أن يستفيد السوريون..

في فيلم «الرجل المناسب»، ذهب تحسين قوادري إلى مصر، وتمَّ تصوير الفيلم كاملاً تقريباً في مصر. كان حلمه أن يمزج الخبرات، سواء بأن يأتي بالمصريين إلى سورية، أو بأن ينقل السوريين إلى مصر. كان لديه علاقات عميقة مع المؤسسة العامة للسينما المصرية، كان لديه علاقات مهمة. قال سوف أكرس دريد ونهاد في مصر، وسوف لهما أهم نجمين، كمال الشناوي ونادية لطفي، وأحسن مخرج وأحسن سيناريست، حلمي رفلة، هذه التركيبة تكفي، كان هذا هو هدفه.

وينتهي المخرج أنور قوادري إلى القول: لقد كان لدى تحسين قوادري برنامج ومشروع، لديه هاجس وهو أن يفتح السوقين الأساسين في العالم العربي، مصر وسورية، وأن يحدث هذا التعاون الذي لم يتم. وأنت تستطيع أن ترى الآن بعد ثلاثين عاماً، كيف أن الدراما المصرية بدأت تسحب الممثلين السوريين، هذا كله اعتبره تأسيساً من أجل دراما تلفزيونية. هذا كله نتاج ذاك التأسيس، فالقطاع الخاص في التلفزيون خرج من بطن القطاع الخاص للسينما، وتحسين قوادري هو الأب الشرعي له، من فيلم «عقد اللولو»، إلى «لجنة صناعة السينما والتفزيون».. لقد كان لدى تحسين قوادري نظرة مستقبلية

بطاقات أفلام دريد ونهاد

حقق الفنانان دريد لحام ونهاد قلعي مشتركين ٢٦ فيلماً سينمائياً، بينما حقق الفنان دريد لحام في مرحلة لاحقة أربعة أفلام سينمائية. وإذا كنا قد توقفنا أمــام هذه الأفلام في كتاب «سينما القطاع الخاص في سورية»، فإننا نورد هنا بطاقات الأفلام فقط، للتوثيق، ويبقى على طالب الاستزادة العودة إلى ذاك الكتاب.

عقد اللولو

إنتاج: سيريا فيلم.

عام الإنتاج: ١٩٦٤.

إخراج: يوسف معلوف.

القصة: دريد لحام، نهاد قلعي.

سيناريو: محمود نصير، يوسف معلوف.

حوار: محمود نصير.

تصوير: برونو سالفي.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

مونتاج: أميل بحري.

مساعد المخرج: خلدون المالح.

أداء: صباح، فهد بلان، دريد لحام، نهاد قلعي، صبري عيَّاد، ملك سكر، الراقصتين: فتنة وإغراء، أحمد تاج الدين، أنطون زخور، محمد العقاد، شارلوت رشدي، بشار القاضي، أحمد عدّاس، إبراهيم كردية، محمد طرقجي، محمود نصري، أنور المرابط.. مطربة البادية: يسرى البدوية..

لقاء في تدمر

إنتاج: سيريا فيلم.

عام الإنتاج: ١٩٦٥.

إخراج وقصة: يوسف معلوف.

سيناريو وحوار: محمود نصير، يوسف معلوف، نهاد قلعي.

تصوير: محمود عياد.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

مونتاج: أميل بحري.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، يسرى البدوية، هالة شوكت، «الوجه الجديد: خضر الشعار»، صبري عياد، يعقوب أبو غزالة، محمد علي عبده، عدنان عجلوني، أحمد عداس، نزار فؤاد، محمود جركس، محمد طرقجي، «النجمة السويسرية: ماغي»..

المليونيرة

إنتاج: إلياس حداد، إيلي معاصري.

عام الإنتاج: ١٩٦٥.

إخراج: يوسف معلوف.

سيناريو: محمود نصير، نهاد قلعي، يوسف معلوف.

حوار: محمود نصير.

التصوير: روبير طمبا.

مونتاج: محمد عباس.

أداء: صباح، دريد لحام، نهاد قلعي، منير معاصري، هالة شوكت، ميشلين ضو، سهيل نعماني، غازي جرمانوس، موسى حلمي، محسن سمراني، عزيزة يونس، دياب الحاج، محمد الدوكش، بهية أمير..

فندق الأحلام

إنتاج: إلياس حداد

عام الإنتاج: ١٩٦٦

إخراج: ألبير نجيب

قصة: أنور عبد الملك

مدير التصوير: محمد الروّاس

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، صباح، فريال كريم، علي دياب، مارسيل مارينا، محمد الدوكش، سليم حانا، أماليا أبي صالح..

الشريدان

إنتاج: طنوس فرنجيه.

عام الإنتاج: ١٩٦٦.

إخراج: رضا ميسّر.

قصة وسيناريو وحوار: دريد لحام، نهاد قلعي.

المصور: يوسف رعد.

الألحان: إلياس رحباني.

مونتاج: ميشال تامر.

مساعد مخرج أول: وئام الصعيدي.

مساعد مخرج ثان: يوسف شرف الدين.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، ميادة، سمير شمص، «الوجه الجديد: سراب»، سعاد كريم، شرنو، أحمد بديعه، محمد الكبه، علي شمس الدين. «الراقصة العالمية: ناديا جمال»..

أنا عنتر

إنتاج: بيبلوس فيلم.

عام الإنتاج: ١٩٦٧.

إخراج: يوسف معلوف.

قصة: يوسف معلوف.

سيناريو وحوار: دريد لحام، نهاد قلعي.

المصور: يوسف عنتر.

مدير التصوير: مسعود عيسى.

مونتاج: ألبير نجيب.

أداء: رنده، دريد لحام، نهاد قلعي، شفيق هاشم، صفوح الشربجي، هالة الشواربي..

غرام في استنبول

إنتاج: تحسين القوادري، نادر الأتاسي.

عام الإنتاج: ١٩٦٧.

سيناريو وإخراج: سيف الدين شوكت.

حوار: نهاد قلعي.

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد عباس.

مصور: محمود عياد.

مهندس الديكور: سعيد النابلسي.

مساعد المخرج: منير البطش.

مساعد ثاني: إبراهيم العريس.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، سمورة، باكلان آلجان، محترم أنور، رفيق السبيعي، إبراهيم ديليدنيز، عليا رونا، سونيا بيكوسال، أورغن كوكنار، سيفدا نور، آيلا آلجان، محمد خير حلواني، جيزيل نصر، لطفي أنجان.. و«فرقة الفولكلور التركي لجامعة استنبول».

الصعاليك

إنتاج: تحسين قوادري.

عام الإنتاج: ١٩٦٧.

إخراج: يوسف معلوف.

قصة: فاروق صبري.

سيناريو: فاروق صبري، نهاد قلعي.

سيكريبت: أنيتا دوردي.

كلاكيت: أنور قوادري.

مونتاج: ألبير نجيب.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، مريم فخر الدين.. سلوى سعيد، ناديا حمدي، صبري عياد، سليم حانا، شفيق المنفلوطي، عمر حجو، فايزة شاويش، عبد الرحمن آل رشي، زياد مولوي، رضوان الساطي، مظهر الحكيم، أنور المرابط، شاكر بريخان، أحمد طرابيشي.. المطرب الكبير: صباح فخري.. الراقصة: كوكب جمال..

اللص الظريف

إنتاج: تحسين قوادري.

عام الإنتاج: ١٩٦٨.

قصة وسيناريو وحوار وإخراج: يوسف عيسى.

اشترك في الحوار: نهاد قلعي.

مساعد المخرج: زكي صالح.

سكريبت: آنا دورداي.

ديكور: سعيد النابلسي.

مونتاج: أ. بحري «إميل بحري».

مدير التصوير: محمد الرواس.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، نيللي، سامي عطار، هالة شوكت، منى واصف، هاني الروماني، سليم حانا، «الطفلة المعجزة سهير»، النجمة الإذاعية صبرية، أبو فهمي، عمر حاجو، نجاح حفيظ، نزار فؤاد، زياد المولوي، صلاح قصاص، محمد علي عبدو، محمود المصري، غادة كيلاني..

النصابين الثلاثة

إنتاج: أفلام الأندلس «عباس ناصر، صبحي النوري».

عام الإنتاج: ١٩٦٨.

إخراج: نيازي مصطفى.

قصة وسيناريو وحوار: صبحي النوري.

أشرف على السيناريو والحوار: عبد الحي أديب.

مساعدا الإخراج: سيمون صالح، وئام الصعيدي.

مونتاج: ألبير نجيب، عبد العزيز فخري.

المصور: روبي بريدي.

مدير التصوير: إبراهيم شامات.

أداء: فريد شوقي، دريد لحام، نهاد قلعي، نبيلة عبيد، طروب، رفيق الـسبيعي، سليم حانا، هند طاهر، أبو عبدو البيروتي، ماجد أفيوني، سامي مقصود..

خياط للسيدات

إنتاج: تحسين قوادري.

عام الإنتاج: ١٩٦٩.

إخراج: عاطف سالم.

قصة وسيناريو: يوسف عون.

حوار: نهاد قلعي.

مونتاج: حسين عفيفي.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، شاديه، سهير فخري، محمود جبر، صبرية، أبـو فهمي، محمد العقاد، سليم صبري، زياد مولوي، نزار فؤاد، نجاح حفـيظ، أحمد عداس، صالح الحايك.. وملكة جمال لبنان: «كلاديس أبو جودة»..

الصديقان

إنتاج: محمد الزوزو.

عام الإنتاج: ١٩٧٠.

إخراج: حسن الصيفي.

قصة: حسن الصيفي.

سيناريو وحوار: محمد عثمان، نهاد قلعي.

مونتاج: فكري رستم.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

مهندس الصوت: زهير خيمي.

أداء: نجلاء فتحي، دريد لحام، نهاد قلعي، الراقصة نجوى فؤاد، رفيق السبيعي، منى واصف، سمير غانم، عدلي كاسب، ميمي شكيب، زياد مولوي، سليم كلاس، توفيق العشا، طريف الحسيني، عدنان عجلوني، محمد خانكان، ميليا فؤاد، محمد جبارة..

الرجل المناسب

إنتاج: تحسين قوادري.

عام الإنتاج: ١٩٧٠.

إخراج: حلمي رفله.

قصة: أبو السعود الأبياري.

سيناريو وحوار: أبو السعود الأبياري، فاروق صبري، نهاد قلعي.

الموسيقى التصويرية: فؤاد الظاهري.

مونتاج: حسين عفيفي.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

أداء: نادية لطفي، كمال الشناوي، دريد لحام، نهاد قلعي، زوزو شكيب، حسين إسماعيل، عبد المنعم بسيوني، عزة وحيد، سيد عبد الله.. والراقصة: منى إبراهيم..

واحد زائد واحد

إنتاج: تحسين القوادري.

عام الإنتاج: ١٩٧١.

إخراج: يوسف معلوف.

سيناريو وحوار: فارس يواكيم، نهاد قلعي.

المصور: حازم بياعة.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

مهندس الصوت: زهير الخيمي.

تصميم الديكور: لبيب رسلان.

مونتاج: مروان عكاوي.

مساعد مخرج أول: منير بطش.

سكريبت: أنيتا دوردي.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، سهير المرشدي، طلحت حمدي، محمد خير حلواني، محمد العقاد، نزار فؤاد، نجوى صدقي، عبد الرحمن آل رشي، انطوانيت نجيب، عبد الله نشواتي، حسن بغدادي، عدنان عجلوني، ميليا فؤاد، بهاء سمعان، عدنان بركات، مظهر جليلاتي، أحمد مسالخي، رضوان عقيلي، محمد طرقجي، لطفي حفار، خالد مهتدي، أحمد طرابيشي.. ضيفة الشرف ناهد يسري.

امرأة تسكن وحدها

إنتاج: أفلام الساحل السوري

مصطفى سليم الزوزو.

عام الإنتاج: ١٩٧١.

إخراج: نجدي حافظ.

قصة: فايق إسماعيل.

سيناريو وحوار: نهاد قلعي.

مدير التصوير: أحمد عرفان.

مونتاج: صلاح عبد الرازق.

مساعد المخرج: زكي صالح

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، أمال رمزي، منى واصف، أم كامل «أنور البابا»، نبيلة النابلسي، نجاح حفيظ، محمد العقاد، أميمة الطاهر، عدنان بركات، انطوانيت نجيب، ناهد حلبي، يوسف شويري، أحمد طرابيشي، أديب شحادة، عمر حجو، محمد طرقجي، مظهر جليلاتي، محمد الشماط، سمير قدور، شارلوت رشدي، قمر مرتضى، هاني شاهين.. إغراء..

الثعلب

إنتاج: عادل القوادري.

عام الإنتاج: ١٩٧١.

إخراج: يوسف معلوف.

سيناريو وحوار: نهاد قلعي.

مونتاج: مروان عكاوي.

تصوير: حسن عز الدين.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

مهندس الديكور: سعيد النابلسي.

سكريبت: أنيتا دوردية.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، نوال أبو الفتوح، هالة شوكت، جمال سركيس، محمد خير حلواني، عبد السلام الطيب، عبد الله نشواتي، عبد الرحمن آل رشي، عمر حجو، نجاح حفيظ، ياسين بقوش، محمد طرقجي، مظهر جليلاتي، مظهر الحكيم، أحمد الطرابيشي، أديب شحاته، عدنان بركات، بهاء سمعان، عبد الله عباسي، عبد الفتاح الحلبي، أحمد مسالخي،شارلوت رشدي، أنور المرابط، ياسين أرناؤوط، عبد الهادي صباغ..

مقلب من المكسيك

إنتاج: دمشق للسينما.

عام الإنتاج: ١٩٧٢.

إخراج: سيف الدين شوكت.

سيناريو: فيصل الياسري. عن رواية للكاتب الألماني كوت غيتز.

موسيقا القانون: أمين الخياط.

ماكياج: صبحي المصري.

مهندس الصوت: زهير فهمي.

مساعد مخرج أول: آنا دورداي.

مساعد مخرج ثاني: سمير سلمون.

مساعد مونتاج: زياد معدني.

الانتاج: شاكر بريخان، جلال سالم، مظهر جليلاتي.

مونتاج: قيس الزبيدي.

مدير التصوير: أحمد أبو سعدة.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، هالة شوكت، منى واصف، «ضيفة الشرف: ناهد يسري» بالاشتراك مع جميل ولاية، شاكر بريخان، محمد طرقجي، نور كيالي، أحمد طرابيشي، رياض شحرور، صالح خلقي، ناهد حلبي، جميل العبد، فريال شموس، محمد شيخ نجيب، لويس بدوي، هشام مصري، عزت شراباتي، لينا باتع، أسامة خلقي. والوجه الجديد: سلمى مصري. ومن ثم يذكر ١٧ وجهاً جديداً، عرفنا منهم صباح جزائري. كما يذكر الأطفال، ومنهم مها المصري.

زوجتي من الهيبيز

إنتاج: شركة أفلام الأندلس «عباس ناصر، صبحي النوري».

عام الإنتاج: ١٩٧٣.

إخراج: عاطف سالم.

قصة وسيناريو: فاروق صبري، عبد الحي أديب.

حوار: نهاد قلعي.

مدير التصوير: إبراهيم شامات.

مونتاج: مروان عكاوي.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، هويدا، إلياس رزق، هالة شوكت، لينا باتع، ميشلين

ضو، ماجد أفيوني، أحمد خليفة، أماليا أبي صالح..

مسك وعنبر

إنتاج: أفلام إلياس حداد، سيريا فيلم.

عام الإنتاج: ١٩٧٣.

إخراج: أحمد ضياء الدين.

سيناريو وحوار: يوسف عيسى.

مساعد المخرج: زكي صالح.

مونتاج: مروان عكاوي.

مدير التصوير: محمد الروّاس.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، أحمد رمزي، محمد رضا، ناهد شريف، نبيلة عبيد، فريال كريم، ناديا جمال، المطرب عصام رجّي، محمد الدوكش.

لاعب الكرة

إنتاج: خلقي سانر.

عام الإنتاج: ١٩٧٣.

إخراج: خلقي سانر.

قصة وسيناريو: نهاد قلعي.

مدير التصوير: مناسي فلميريدس.

مونتاج: ليكو الكسندرو.

توزيع: أنور الشيخ ياسين.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، طروب، سفدا فرداغ، ايسين بسكول، النجم الشاب: ارول، الكوميدي الكبير: فاهي يوز، ضيف الشرف: فريد شوقي، بالاشتراك مع «ملكات جمال السينما في اسطنبول»، عمر حاجو «عمر حجو».. مظهر الحكيم..

غوار جيمس بوند

إنتاج: محمد مصطفى الزوزو.

عام الإنتاج: ١٩٧٤.

إخراج: نبيل المالح.

قصة: نهاد قلعي.

سيناريو: نهاد قلعي، نبيل المالح

مونتاج: مروان عكاوي.

مركب الفيلم: محمد علي المالح.

مدير التصوير: حسن عز الدين.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، نبيلة النابلسي، ناجي جبر «أبو عنتر»، ياسين بقوش، نجاح حفيظ، صباح جزائري، أديب قدورة، عدنان بركات، محمد العقاد، سليم موسى، رياض شحرور، محمد الشماط، هاني شاهين، محمد الطرقجي، عدنان دعبول..

المزيفون

إنتاج: نادر الأتاسي، تحسين قوادري.

عام الإنتاج: ١٩٧٥.

إخراج: محمد سلمان.

سيناريو: فيصل الياسري.

حوار: دريد لحام، نهاد قلعي.

قصة: عن قصة «المفتش العام» لغوغول.

مساعد المخرج: يوسف شرف الدين.

مونتاج: أنور قوادري.

مدير التصوير: حسن عز الدين.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، طروب، ياسين بقوش، صباح جزائري، عمر حجو، شاكر بريخان، رياض نحاس، عبد المولى غميض، ناريمان محمد، نزار أيوب، فياض رمضان، هيثم جبر، عدنان بركات، محمد درويش، محمد طرقجي، رأفت الشريف، نبيل رعد..

صحّ النوم

إنتاج: وحيد طيّان.

عام الإنتاج: ١٩٧٥.

إخراج: خلدون المالح.

قصة وسيناريو وحوار: دريد لحام، نهاد قلعي.

تصوير: محمد الروّاس.

موسيقى: عبد الفتاح سكر.

مونتاج: مروان عكاوي.

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، نجاح حفيظ، ناجي جبر، ياسين بقوش، سامية

جزائري، عبد اللطيف فتحي، عمر حجو، محمد العقاد، محمد الشماط، شاكر بريخان، عبد السلام الطيب..

سمك بلا حسك

إنتاج: سمير عنيني.

عام الإنتاج: ١٩٧٧.

إخراج: سمير الغصيني.

قصة وسيناريو: دريد لحام، سمير الغصيني.

مدير التصوير: جورج لطفي الخوري.

مونتاج: مروان عكاوي.

مساعد مونتاج: محمد علي المالح.

أداء: دريد لحام، وليد توفيق، صباح جزائري، سامية جزائري، كريم أبو شقرا، نادية حمصي «نادين»، أديب شحادة، محمد جبولي، حسن بغدادي..

عندما تغيب الزوجات

إنتاج: نادر الأتاسي

عام الإنتاج: ١٩٨٢

إخراج: مروان عكاوي

سيناريو: فارس يواكيم

تصوير: حازم بياعة

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد علي المالح

مساعد مخرج: أنيتا دوردي روما، زهير ديوب

أداء: دريد لحام، نهاد قلعي، إيمان «ليز سركيسيان»، عبد اللطيف فتحي، نجاح حفيظ، «الممثلة الفرنسية» موريبل مونتسيه، طوني موسى، رجاء طرقجي، أحمد الخير، طارق كيكي.. فرقة «كمال نعيم للرقص الشعبي»..

إمبراطورية غوار

إنتاج: سيريا فيلم، نادر الأتاسي

عام الإنتاج: ١٩٨٢

إخراج: مروان عكاوي

النص الأدبي: زكريا تامر

سيناريو وحوار: محمد مرعي الفروح

موسيقى: فاهيه ديمرجيان

هندسة الديكور: د. حيدر يازجي

التصوير: سمير جبر

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد علي المالح

مساعدة الإخراج: أنيتا دوردي روما

أداء: دريد لحام، ناجي جبر، هاني الروماني، محمد خير حلواني، محمد العقاد، عبد الهادي صباغ، عمر حجو، أحمد أيوب، نذير سرحان، محمد الطيب، محمد طرقجي، حسين إدلبي، محمد جبولي، بشار القاضي، صبحي سليمان، أحمد رافع، هيثم جبر، صباح عبيد، وعد تفّوح..

الحدود

إنتاج: نادر الأتاسي، سيريا فيلم

عام الإنتاج: ١٩٨٤

إخراج: دريد لحام

سيناريو وحوار: محمد الماغوط، دريد لحام

تصوير: هشام المالح

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد علي المالح

مساعد مخرج: زهير ديوب، أنيتا دوردي روما

أداء: دريد لحام، رغده، هاني الروماني، عمر حجو، أحمد مللي، رشيد عساف، أحمد حداد، هاني السعدي، محمد العقاد، عدنان حبال، جوني كومـــوفيتش، خليل غصن، صباح السالم..

التقرير

إنتاج: نادر الأتاسي

عام الإنتاج: ١٩٨٦

إخراج: دريد لحام

قصة وسيناريو وحوار: محمد الماغوط

تصوير: حازم بياعة

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد علي المالح

مساعد الإخراج: زهير ديوب، أنيتا دوردي روما

أداء: دريد لحام، رغده، منى واصف، كريستين «كريستين شويري»، عمر حجو، عباس النوري، عصام عبجي، أديب شحادة، يعقوب أبو غزالة، محمد الشيخ نجيب، أحمد مسالخي، شاكر بريخان، عبد السلام الطيب، هاني السعدي، أيمن بهنسي، أحمد طرابيشي..

كفرون

إنتاج: نادر الأتاسي، سيريا فيلم

عام الإنتاج: ١٩٩٠

قصة وإخراج: دريد لحام

الموسيقى والأغاني: سمير حلمي

تصوير: هشام المالح

مدير التصوير: محمد الروّاس

مونتاج: محمد علي المالح

مخرج منفذ: نبيل شمس

أداء: دريد لحام، مادلين طبر، الأطفال: «فواز خوجا، سامي مبيض، علاء رشيدي، نور الأتاسي، يزن الأتاسي، شذا نحاس»، سامية جزائري، عمر حجو، حسن دكاك، حسام تحسين بيك، أحمد رافع، فائق عرقسوسي، ليلى جبر..

الآباء الصغار

إنتاج: شركة تخيّل/ يوسف الديب.

عام الإنتاج: ٢٠٠٦

تأليف وإخراج: دريد لحام

مدير التصوير: هشام المالح.

مونتاج: ماجد مجدي.

أداء: دريد لحام، حنان الترك، ضيفة الشرف: سلمى مصري، الأطفال: نور جابر، بدر قيسي، براء طرقجي، لولوة القادري.

هوامش وإحالات

---

[1] - جمال سليمان: من لقاء في برنامج «قريب وبعيد»، على قناة الحرّة ٢٠٠٥/٥/٢٩.

[2] - تشير المصادر المتعددة، إلى أن اسمه نهاد محمد رفقي حقّي الخربوطلي، وفي هذا السياق تؤكد السيدة مها قلعي أن «الخربوطلي» هي أصل المنسب إلى منطقة جنوب تركيا، أما بالنسبة تسمية «حقي» فهي لأحد الأجداد، بينما كنية «قلعي» فهي اسم إحدى الجدات.. وجميع هذه المُسمَّيات تدلّ أنه ينتسب إلى عائلة تعود إصولها إلى جنوب تركيا، كردية الجذور.

[3] ــ ذكرت السيدة مها قلعي، في لقاء معها، بحضور شقيقها المهندس بشار قلعي، أن عمّ والدها الدكتور بديع حقي ذكر له أنه وُلد في دمشق، وليس في زحلة، وأن العمّ حضر ولادته بنفسه، ونوّهت إلى أن والدها لم يعرف ذلك إلا في أواخر حياته.

[4] ــ إضافة للقاء المطوّل مع مها وبشار قلعي، ببيتهما في قدسيا، بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٦، عمدنا إلى الاستفادة من أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، إصدار خاص، ١٩٩٦، اعتباراً من الصفحة ١٨٧، مع الهوامش لتطابق المعلومات وتكررها، ولأننا وجدنا فيما كتب ما يفي بالغرض.

[5] - وفق أكثر من مصدر، فإن هذا التصريح منقول، على الأقل، عن لسان الفنان الموسيقي سهيل عرفه، الذي عمل معهما في موسيقى أكثر من فيلم.

[6] - الجدير ذكره أن مديرية الفنون في الوزارة تشكلت من: الأستاذ نجاة قصاب حسن، مديراً عاماً، والأستاذ رفيق الصبان، مدير المسارح، والأستاذ نهاد قلعي، مدير المسرح القومي، والأستاذ عبد اللطيف فتحي، مدير مسرح العرائس، والأستاذ

صفوح قصاب حسن، مدير المسرح الشعبي. انظر أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، ص٢٠١.

٧ - يذكر الفنان رفيق سبيعي في حوار معه: «حُوربت من قبل رفيق الصبان ومجموعته، الذين كانوا يرون أن المسرح القومي لأبناء الطبقة البرجوازية فقط، واستمر تهميشي فيه حتى جاء المخرج هاني صنوبر». انظر: جريدة الثورة السورية، بتاريخ الاربعاء ٧/١٢/٢٠٠٥.

٨ - يشير أكرم حسن العلبي إلى أن ذاك ورد في كتاب «المسرح القومي» لجان ألكسان ص٣٥. انظر: ظرفاء من دمشق، ص ٢٠٤.

٩ - المخرج هاني صنوبر، أحد مؤسسي المسرح الوطني الفلسطيني، والمسرح الأردني، عند نهاية الستينيات، وكان قد عمل قبل ذلك في المسرح القومي في سورية.

١٠ - يذكر الفنان دريد لحام أنه درَّس في السنة الأولى من عمله كمدرّس في صلخد، عام (١٩٥٩/ ١٩٦٠)، وفي السنة التالية درَّس في القنيطرة (١٩٦٠/ ١٩٦١)، وفي السنة الثالثة (١٩٦١/ ١٩٦٢) درَّس لمدة شهر واحد في مدينة التلّ، شمال دمشق، وبعدها تمَّ انتدابه إلى وزارة الإعلام/ التلفزيون السوري.

١١ - أكرم حسن العلبي: ظرفاء دمشق، ص ٢٠٩. وثمة مصادر تقول في العام ١٩٥٣.

١٢ - هذا الكلام يبين حقيقة أن لقاء دريد ونهاد، لم يكن على أساس نحيف وسمين، بل كان لقاء فنياً من نوع خاص. وهو ما يؤكده دريد لحام، الذي رفض كل العروض التي جاءته، خلال الأزمة الصحية لنهاد قلعي، على أساس التعامل مع فنان سمين، بديلاً عن الفنان نهاد قلعي.

١٣ - يبدو لي أن قول الفنان نهاد قلعي هذا، هو الرد الحاسم على أولئك المشككين بالدور الكتابي للفنان دريد لحام، ومحاولة اختزاله بالدور التمثيلي، فقط. انظر أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، ٢٠٩.

١٤ - في الحوار الذي أجريناه مع الفنان دريد لحام، أوضح أنه استقى الاسم «غوار» من موظف/ آذن، كان يعمل في التلفزيون السوري أيامها، هو «غوار الجدعان»، وهو أصلاً من حوران. ويذكر أن غوار الجدعان كان يحتج له بأنه أخذ منه اسمه.. أما لقب «الطوشة» فقد جاء مصادفة، وربما توافقاً مع طبيعة غوار، كطائش وأهوج.

١٥ - انظر بشار إبراهيم: سينما القطاع الخاص في سورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٦.

١٦ - طبعاً، لا ندري كيف كان يمكن أن تستمر تلك المدرسة، ولم يقل لنا الفنان نهاد قلعي ما هي السبل المجدية لاستمرار مدرستهما، على الرغم من التحولات التي كانت تشهدها سورية، مع تقدم التجربة!..

١٧ - ينتصر الفنان نهاد قلعي، في هذا الكلام، لمقولة البقاء في إطار الشخصية الفنية ذاتها، وهو أمر أثار البلبلة، بل الاختلاف، والخلاف، بين دريد لحام وزملائه. وعندنا أن دريد لحام كان أكثر جدية وعملانية في التعامل مع سؤال الكركتر، توافقاً مع الشرط الفني، والزمن، والعمر..

١٨ - أكرم حسن العلبي: ظرفاء دمشق، ص ٢١٨.

١٩ - تقول السيدة مها قلعي إن نهب البيت والاستيلاء عليه تمت على يد ميليشيا الأحرار، التي كانت بقيادة كميل شمعون. وتذكر أن الفنان نهاد قلعي أجبر على بيع البيت بثمن بخس، تحت تهديد السلاح.

٢٠ - تذكر السيدة مها قلعي أن الطبيب د. رضا الخضرا، استغرب بقاء والدها على قيد الحياة كل هذا الوقت!..

٢١ - تقول السيدة مها قلعي أن والدها الفنان نهاد قلعي، أسعف بعد الحادث/ العركة، بشكل عاجل، إلى «المشفى الفرنسي»، في باب توما، فتمت معالجته بسرعة. وبعد أربعة أيام ذهب إلى «المشفى الشامي»، حيث اكتشف التهاب الجرح، وعدم التئامه، وحاجته بالتالي لإعادة الخياطة، والمعالجة.

٢٢ – من الواضح أن السيدة مها قلعي، في كلامها هذا، تشير إلى ما تعتقده من عدم جدية الفنان دريد لحام بتقديم تلك الاستقالة. وعموماً هي ترى أن والدها الفنان نهاد قلعي لم يفتح بيتاً في بيروت من أجل المتعة والسهر، كما يُقال، بل إنما كان الأمر كلــه من أجل تسهيل العمل الفني، وتوفير متطلباته، له ولزملائه من الفنانين السوريين. دون أن تنكر أن والدها كان يحب المتعة والسهر والحياة، فعلاً..

٢٣ – تذهب السيدة مها قلعي إلى حدّ اتهام غالبية من كانوا محيطين بوالدها الفنان نهــاد قلعي، فيما سبق، حتى ممن كانوا أقرب المقربين إليه وممن كــانوا شــركائه فــي العمل الفني، وإرادتهم «المستغربة» بمحاصرته ومنعه مــن الاســتمرار بالعمــل، وتبرر ذلك بنزعات فردية، أنانية!..

٢٤ – بقوله هذا، فإن الفنان نهاد قلعي يحيل المشكلات التي واجهته إلــى البيروقراطيــة السائدة في التلفزيون، والتعقيدات الإدارية التي حالت دون تنفيذ مشروعاته الفنيــة، دون أن يذهب إلى اتهامات شخصية محددة، أو مباشرة، لأيٍّ كان، كما فعلت ابنته مها قلعي. وربما أراد الفنان نهاد قلعي أن يبقى، في تلك اللحظات من العمر، على شيء من الديبلوماسية، أو لعله كان كمن في فمه ماء. فالثابت أن الفنان نهاد قلعي لم يعد يجد ما يليق به وبتاريخه من ترحاب، وفرص فنية، وتحول إلى مــا يــشبه «العالة» على الحالة الفنية، للأسف، بسبب مشكلاته الصحية، وصار البعض منهم يعتقدون أنه أضحى «خارج الخدمة الفنية»!.. وهذه مأساة أصابت الكثيــرين مــن كبار الفنانين، خاصة عندما مالت بهم الأيام، وضاقت بهم الحال، وهو ممــا يثيــر الأسى دون شك.

٢٥ – حدثتنا السيدة مها قلعي عن الكثير من التفاصيل والمواقف، التي رأينا فــي النهايــة أنها لا تصلح للنشر!.. ليس لأنها تمسّ شخصيات فنيــة، ومؤســسات حكوميــة، ومنظمات نقابية، فقط، بل لأنها من مصلحة محكمة الضمير الإنساني، وليس مجال التحقيق الصحفي!..

٢٦ - في باب الحديث عن الوفاء للفنان نهاد قلعي، كانت نصيحة السيدة مها قلعي لنا أن نسمع ما يقوله كل من الفنانة ثناء دبسي، والفنان سليم صبري، فضلاً عن الفنان الكبير رفيق سبيعي.. وكان واضحاً لنا أن السيدة مها قلعي تضعنا في موقف اقتفاء أثر ما أورده أكرم حسن العلبي، في كتابه: ظرفاء من دمشق، ففعلنا ذلك عن طيب خاطر، وبكامل الدراية!..

٢٧ - اليوم الالكتروني: العدد ١١٧٥٠، السنة الأربعون، ٢٠٠٥/٨/١٨.

٢٨ - من المعروف أن الدكتور صباح قباني، هو شقيق الشاعر الكبير نزار قباني، ولقد استطرد الفنان دريد لحام بالحديث هنا، مثنياً على هذه الأيام التي بات يمكن تعريف شخص ما، بأنه قريب لشاعر أو فنان أو مثقف.

٢٩ - تشير المصادر إلى أنه نبيل النابلسي، ويُذكر أنه كان معهم أيضاً محمود المصري.

٣٠ - في هذا الصدد، من الممكن الإشارة إلى أن المجموعة الأولى هذه، تفرقت بها السُبُل والخيارات، ففي حين لم يستمر نبيل النابلسي بالعمل، وغاب محمود المصري عن الذكر، فإن الفنان غازي الخالدي تحول إلى الفن التشكيلي، بينما شق الفنان محمود جبر طريقه الخاص، في المسرح، ومن ثم السينما.

٣١ - تقول السيدة مها قلعي، وبموافقة شقيقها بشار قلعي، إنهما كأبناء نهاد قلعي، لا يعرفان حتى اليوم أولاد دريد لحام، وإنه لم تكن هناك زيارات عائلية متبادلة بين العائلتين.

٣٢ - يتحدث الفنان دريد لحام عن أول دوْر تمثيلي أدّاه، وكان دور فتاة فلسطينية في مسرحية، عُرضت في الجامعة السورية عام ١٩٥٤، وكيف أنه أفسده بالمبالغة فيه.

٣٣ - نال فيلم «الحدود» جائزة جمعية نقاد السينما في مصر عام ١٩٨٥، وجائزة أفضل سيناريو في مهرجان «فالنسيا». أما فيلم «الكفرون» فقد نال جائزة الهرم الذهبي في مهرجان القاهرة الدولي الأول لسينما الطفل.

٣٤ - في تجربة سينمائيةٍ تكاد تكون يتيمة، شارك دريد ونهاد، بداية السبعينيات، في فيلم «رمال من ذهب»، بطولة فاتن حمامة، وإخراج يوسف شاهين.

[35] - بدأت تجربة مسرح الشوك بمبادرة من الفنان عمر حجو، وشارك فيه كل من الفنانين: دريد لحام وياسر العظمة ونهاد قلعي وناجي جبر وعبد اللطيف فتحي ونبيل خزام.

[36] - نال الفنان دريد لحام وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة، بعد هذا الكلام بأسبوع تقريباً، في ٢٠٠٧/٥/١٣.

[37] - الفنان دريد لحام من مواليد ٩ شباط/ فبراير ١٩٣٤.

[38] - استفدنا في إعداد هذا الدليل، الخاص بأعمال دريد ونهاد في التلفزيون والمسرح والسينما، من معلوماتنا العامة، ومشاهداتنا لعدد غير قليل من هذه الأعمال، إضافة إلى مجموعة من الكتابات، ومنها ما ورد في موقع «ويكيبيديا» الإلكتروني، على الشبكة.

[39] - حوار مع عباس النوري: مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦، اعتباراً من ص٨. حيث تناقش باستفاضة مسألة «موت الكركتر في الفن السوري»..

[40] - راسم المدهون: مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦، اعتباراً من ص٨.

[41] - يذكر أكرم حسن العلبي، في كتابه «ظرفاء من دمشق» أن الفنان توفيق العطري، وهو خال الفنان نهاد قلعي، كان المنافس الأبرز للفنان حكمت محسن، ويبدو أن ما لم يستطع «الخال» تحقيقه فنياً، تمكّن «ابن الأخت» من تجاوزه والانطلاق به إلى مديات أوسع، سورية وعربياً. انظر: أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، إصدار خاص، ١٩٩٦، ص ٢٩.

[42] - صبحي حليمة: مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦، اعتباراً من ص٨..

[43] - وصلت فرقة الفنان أمين عطا الله المصرية إلى دمشق عام ١٩٢٤، وعمل فيها عدد من الفنانيين السوريين، حتى العام ١٩٣٢، عندما تمّ حلّ الفرقة. انظر: أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، ص ٢٣، ٢٥.

[44] - انظر: أكرم حسن العلبي: ظرفاء من دمشق، ص ٨٢.

[٤٥] - راسم المدهون: مصدر سابق..

[٤٦] - صبحي حليمة: مصدر سابق..

[٤٧] - من المهم الانتباه إلى أننا تقصدنا الاستعانة بآراء الفنان عباس النوري، الواردة في حوار أجراه الناقد الفني صبحي حليمة، أولاً وأساساً لأنه قام بأداء أدوار مميزة في أعمال نهلت من البيئة الشامية، كما في «ليالي الصالحية»، و«أيام شامية»، و«باب الحارة»، بشكل كان يشي للبعض، وكأنها محاولة لاستعادة بناء كركترات فنية لشخصيات شامية، وهو ما سينفيه الفنان النوري بشكل واضح. انظر: مجلة الوردة، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦، اعتباراً من ص٨.

[٤٨] - راسم المدهون: مصدر سابق..

[٤٩] - صبحي حليمة: مصدر سابق..

[٥٠] - راسم المدهون: مصدر سابق..

[٥١] - انظر ملف مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦، اعتباراً من ص٨.

[٥٢] - راسم المدهون: مصدر سابق..

[٥٣] - ديانا جبور: مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦.

[٥٤] - طارق عبد الواحد: مجلة «الوردة»، العدد السابع عشر، آذار ٢٠٠٦.

[٥٥] - على خلاف ما يقول المخرج أنور قوادري هنا، فإنه وعلى الرغم من ملاحظات الفنان دريد على لحام، على أفلامه السينمائية الأولى، إلا أنه لم يتبرأ منها تماماً، بل إنه يقول في أحد حواراته: «أنا لم أدرس الفنون، لكني مارستها بالتجربة، ولذا بدأت بدايات متعثرة إلى حدّ ما في الأفلام، وأنا غير راض عن الكثير من أعمالي الأولى، لكن لو عاد بي العمر من جديد، فسأقدمها أيضاً، لأن تفكيري في تلك الفترة كان له حدود تتناسب مع عمري وخبرتي».. انظر: إيريس نظمي: آخر ساعة، ٢٠٠٢/٩/٤. وقال لنا ما يشبه ذلك في حوارنا معه.

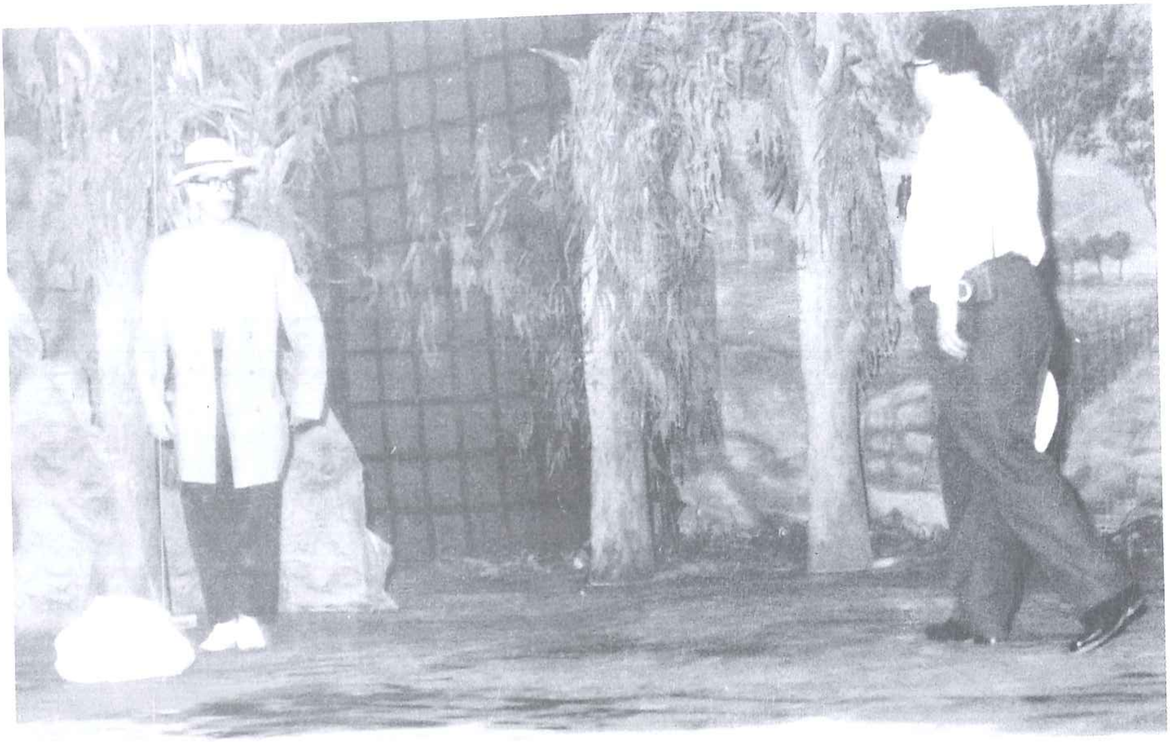
ملف الصور



مع الرئيس الخالد حافظ الأسد عند وضع حجر أساس دار الأوبرا



دريد لحام ونور الدين الأتاسي







دريد ونهاد مع عائلتيهما


دريد لحام
نهاد قليعي
نجاح حفيظ
عبد اللطيف فتحي
ناجي جبر "أبو عنتر"
ياسين بقوش
محمد العقاد
صح النوم

أين حسني البورظان





دريد لحام ونهاد قلعي ورفيق سبيعي



دريـــد ونهـــاد











من تدريبات كاسك ياوطن



نهاد قلعي مع أحد كتبه



دريد لحام مودعاً الحجة في غربة





نهـــاد قلعـــي في مســـرحية غربـــة





اليوم الأول لافتتاح التلفزيون





دريـــد ونهـــاد





دريد مع الرئيس عمر البشير



و مع الملكة رانيا



„ישראל: אויב אכזרי"

לחאם, בן למשפחת רוכלים קשיי יום, נולד בדמשק, ו„תמיד ראיתי בישראל אויב אכזרי שצריך לנהל נגדו מאבק עד שייעלם". הוא למד בימיה על הספסל המדינה והצטרף, במקביל, ללהקת התיאטרון של הסטודנטים. ב־1960, כשהוקם התיאטרון הראשון בסוריה, זנח את הלימודים לטובת קומדיה עם שחקן מפורסם, ניהאד אל־קלעי. ניהאד היה „השמן" ולחאם בעל המראה הצנום היה „הרזה", בגירסה הערבית ללורל והרדי שנדדה ברחבי העולם הערבי.

מאז הפך לחאם לחלוץ הסטנדאפיסטים בעולם הערבי. קראו לו „וודי אלן מדמשק", „צ'רלי צ'פלין הערבי" וגם „ז'אן פול בלמונדו הסורי". בעקבות פסטיבל סרטיו שהוצג בפאריס וזיכה את לחאם, ואת סוריה, בקפיצת מדרגה בתוכניות האירוח ובמענקים לסרטים בכיכובו.

לחאם הוא גם חלוץ הסלבריטאים בעולם הערבי שרצו לם לפרסומי פרסומת בטלוויזיה. אחרי שכיכב בקמפיינים לסבונים ולאבקת כביסה, ואיש לא העז למתוח ביקורת, נסללה הדרך לשילוב הסלבריטאים בקדמים מכירות לטלפונים סלולריים, מחשבים, אבקות למריחי כלים ונעלי כפיים.

שיתפו המצרי של לחאם, שחקן הקולנוע הנודע עאדל אימאם, כיכב לצידו בסדרות שהוקרנו בבתי הקולנוע

התנהגות בלתי־הולמת

ראשיתו של הסיפור לפני שליש שנים. לחאם, כיום בן 69, לקח את שני בניו ונכדיו לסיור לאורך רצועת הגבול בדרום־לבנון. מתוקף היותו שחקן קולנוע במעמד של שר בממשלת דמשק, הוא זכה לאבטחה מקומית ישובל אחוז של מעריצים. עשרות עיתונאים וצוותי טלוויזיה הגיעו לסקר את האירוע.

אולם לחאם הפתיע את הפמליה הגדולה כשהתעקש לפרוץ את מעגל שומריו, ויתקרב אל גדר המערכה. בבת־אחת התכופף, חפן ארבע

לחאם. האיץ בילדיו ונכדיו: „תזרקו גם אתם על חיילי האויב". תצלום: איי־אף־פי

دريد وهجوم بالعبري لمواقفه الوطنية



تقول له مستمرون بالنجاح



دريد وأوسمة وشهادات تقدير وتكريم



سناء محيدلي وأنطون سعادة حاضران



دريد لحام وحملات التلقيح



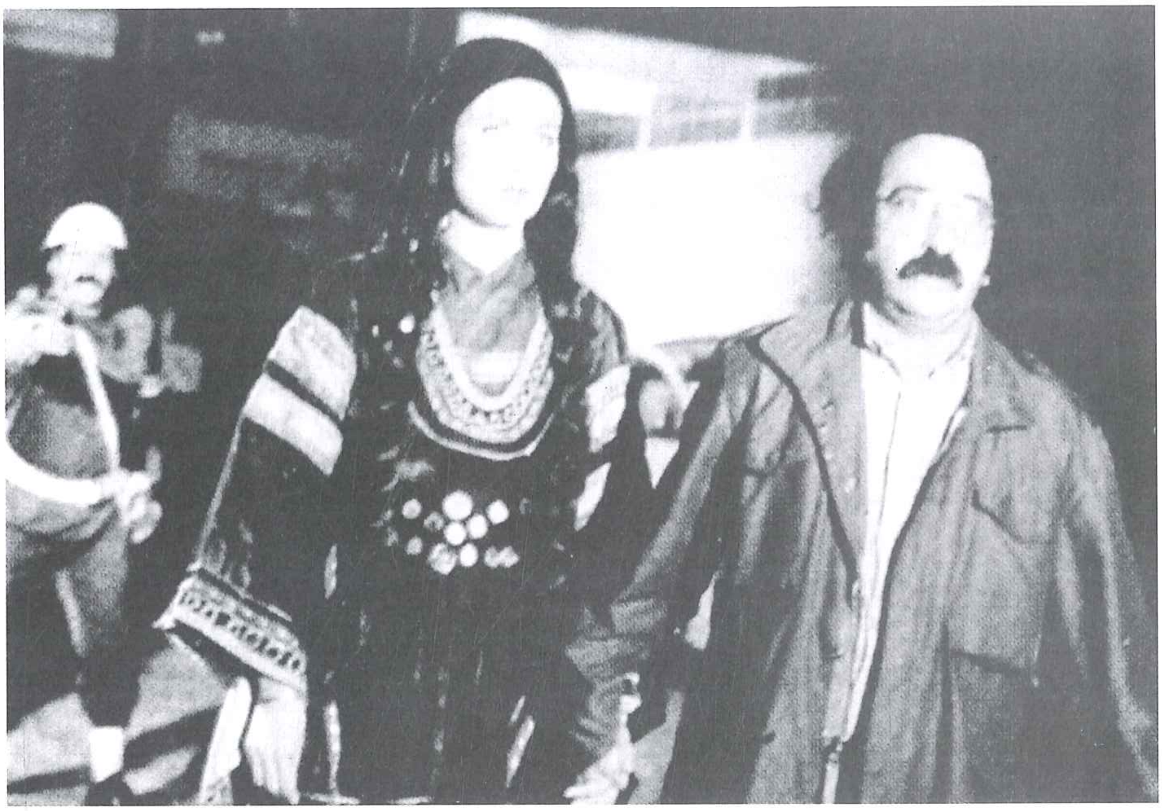


في مسلسل وادي المسك





دريـــد في مسلسل الدغـــري



وفي فيلم الحدود





دريد لحام

في مسلسل

أبو الهنـــــا



أصالة وهالة شوكت تحتفيان بدريد



دريد في الأصدقاء



دريد ونهاد في غربة



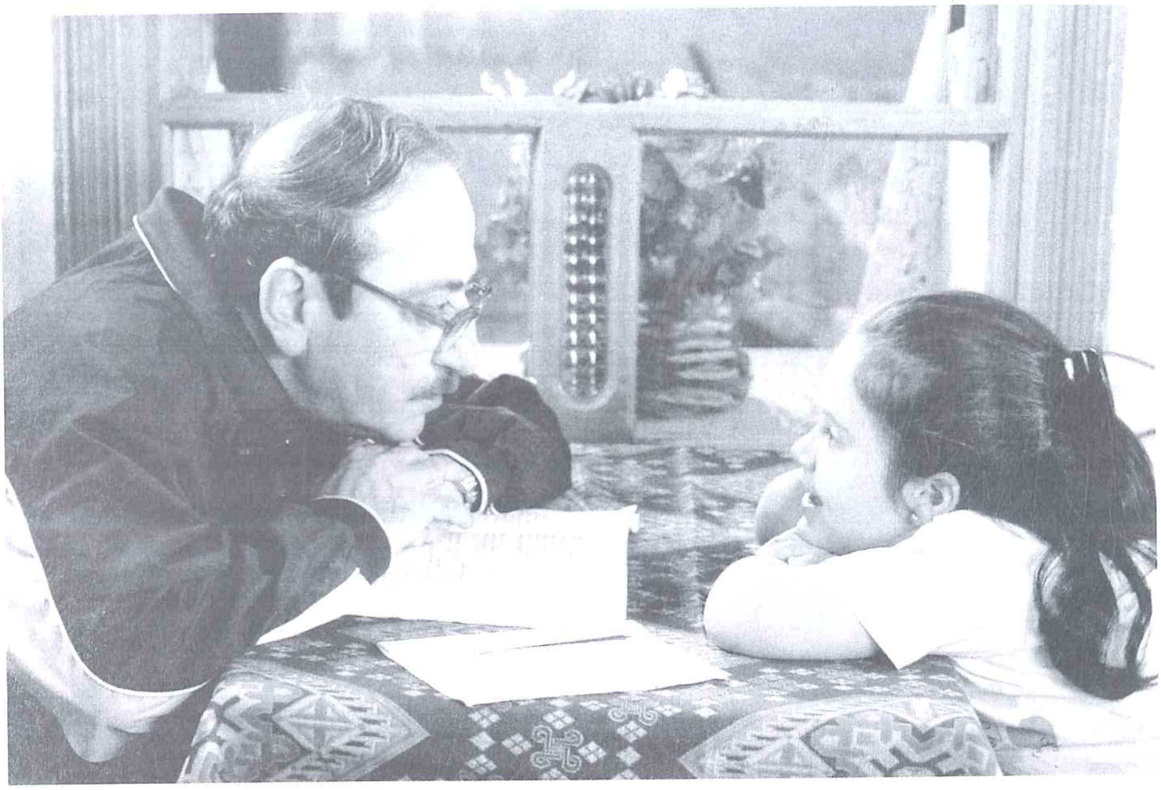
دريد ونهاد في ضيعة تشرين



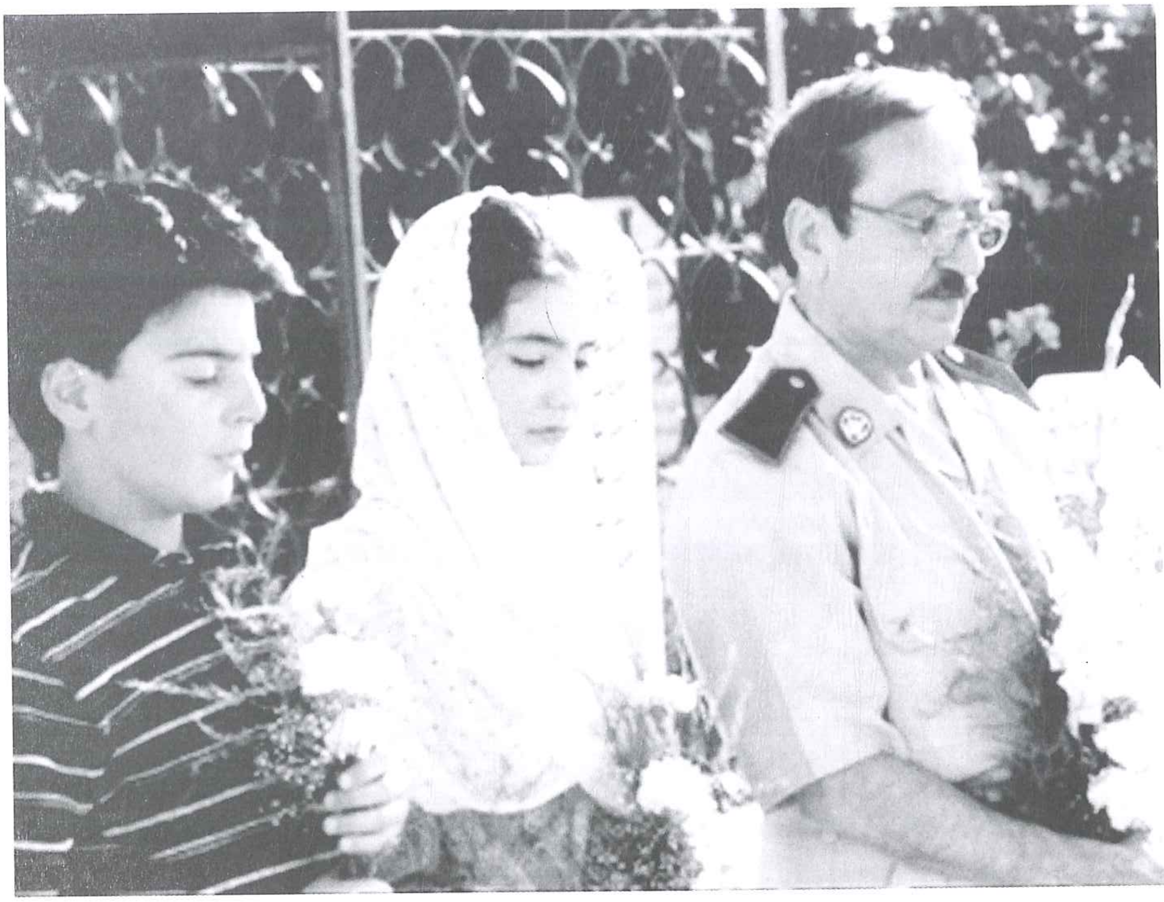
دريد في فيلم زوجتي من الهيبيز



دريد في شقائق النعمان



دريـــد في الآبـــاء الصغـار





وفي لقطات أخرى من الآباء الصغار



الفهرس

بشار إبراهيم

- عضو اتحاد الكتاب العرب.

*- عضو اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في سورية.

❖ **صدر له :**

١- **رؤى ومواقف في السينما السورية:** دار علاء الدين، دمشق ١٩٩٧.

٢- **نظرة على السينما الفلسطينية في القرن العشرين:** دار الطارق للثقافة، دمشق ٢٠٠٠.

٣- **عبد الناصر والسينما** (إشكالية الرؤية بين سينما السيرة وسينما المعتقل): بالاشتراك مع د. جمعة قاجة، دار الطارق للثقافة، دمشق ٢٠٠١.

٤- **السينما الفلسطينية في القرن العشرين (١٩٣٥- ٢٠٠١):** المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠١.

٥- **ألوان السينما السورية / القطاع العام:** المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠٣.

٦- **ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة** (ميشيل خليفي، رشيد مشهراوي، إيليا سليمان): دار المدى للثقافة، دمشق ٢٠٠٣.

٧- **فلسطين في السينما العربية:** المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠٥.

٨- **سينما القطاع الخاص في سورية:** المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠٦.

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



سعر النسخة داخل القطر ١١٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٢٢٠ ل.س